

SHAKESPEARE

AU REGARD DE LA MÉDECINE

Thèse pour le Doctorat en Médecine

Présentée et soutenue publiquement le Vendredi 24 novembre 1933

PAR

Pierre-François-Jean L'HOTELLIER

Élève du Service de Santé de la Marine
Né le 12 avril 1909, à Plérin (Côtes du-Nord)

Examineurs de la Thèse	{	MM. SABRAZES, professeur	<i>Président.</i>
		GREYX, professeur	} <i>Juges</i>
		PIÉCHAUD, agrégé	
		AUBERTIN, agrégé	

BORDEAUX
IMPRIMERIE J. BIÈRE
18, rue du Peugue, 18

1933



Digitized by the Internet Archive
in 2026

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

ANNÉE 1933-1934

N° 18

SHAKESPEARE

AU REGARD DE LA MÉDECINE

Thèse pour le Doctorat en Médecine

Présentée et soutenue publiquement le Vendredi 24 novembre 1933

PAR

Pierre-François-Jean L'HOTELLIER

Élève du Service de Santé de la Marine
Né le 12 avril 1909, à Plérin (Côtes-du-Nord)

Examineurs de la Thèse	{	MM. SABRAZES, professeur	<i>Président.</i>	
		CREYX, professeur	}	
		PIÉCHAUD, agrégé		<i>Juges</i>
		AUBERTIN, agrégé		

BORDEAUX
IMPRIMERIE J. BIÈRE
18, rue du Peugue, 18

1933



A LA FAMILLE DE MA FEMME

A LA MEMOIRE DE MARCEL MALCUIT

ÉLÈVE DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE

A MONSIEUR GUSTAVE MALCUIT

DOCTEUR ÈS SCIENCES

Souvenir affectueux.

A MON PERE — A MA MERE

Je vous dois tout. Vous m'avez donné tous les moyens de poursuivre mes études jusqu'au bout tant désiré.

Que ce modeste travail soit le témoignage de ma vive reconnaissance et de ma respectueuse piété filiale.

A MA FEMME

Faible témoignage de ma profonde affection.

A MON FRERE

Je dédie ma thèse, gage de mon amour fraternel.

A MA TANTE

MADAME VEUVE GUYOMARD

TOUS LES MIENS

A TOUS MES AMIS

A MES MAÎTRES DE LA FACULTE
ET DES HOPITAUX

A MONSIEUR LE MÉDECIN EN CHEF BRUN

SOUS-DIRECTEUR A L'ÉCOLE PRINCIPALE
DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE
OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

A MONSIEUR LE MÉDECIN GÉNÉRAL DARGEIN

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE PRINCIPALE DU SERVICE DE SANTÉ
DE LA MARINE ET DES COLONIES
COMMANDEUR DE LA LÉGION D'HONNEUR
CROIX DE GUERRE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

A MES JUGES

A MON PRESIDENT DE THESE

M. LE PROFESSEUR SABRAZES

PROFESSEUR D'ANATOMIE PATHOLOGIQUE ET DE MICROSCOPIE
CLINIQUE A LA FACULTÉ DE MÉDECINE DE BORDEAUX
CORRESPONDANT NATIONAL DE L'ACADÉMIE DE MÉDECINE
MÉDECIN CHEF DU SERVICE DES CONTAGIEUX
A L'HÔPITAL D'ISOLEMENT
CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

*Qu'il nous soit permis de le
remercier du grand honneur
qu'il nous a fait en acceptant la
présidence de cette thèse.*

BIOGRAPHIE DE SHAKESPEARE

William Shakespeare naquit le 4 mai 1564 à Stratford, dans le comté de Warwick.

Il était le troisième fils de John Shakespeare et de Mary Arden.

Son père était un commerçant de Stratford.

Sa mère, Mary Arden appartenait à une vieille famille de riches propriétaires ruraux du comté de Warwick.

L'année qui suivit la naissance de William, la famille était en pleine prospérité.

Le père est successivement nommé « aldermen » (conseiller municipal), puis haut bailli, maire de Stratford.

A sept ans, l'enfant rentre à « Grammar School », où il reste jusqu'à quinze ans. Son père se ruine. On vend les biens de la famille. William doit alors gagner sa vie.

On dit qu'après avoir été quelque temps maître d'école, il entra en apprentissage chez un boucher.

En 1582 il épouse par contrainte après l'avoir compromise une jeune fille de Stratford de 8 ans plus âgée que lui.

Six mois plus tard, ils ont une fille Suzanna ; deux ans après, les jumeaux Hamnet et Judith. A vingt et un ans, il avait donc une femme et trois enfants à entretenir. Le ménage ne fut pas des plus heureux. Shakespeare d'ailleurs ne s'embarrassera pas longtemps de cette épouse acariâtre ; il quitte Stratford en 1587 et ne donne plus de ses nouvelles.

Il arrive à Londres, Green, Peele, et surtout Marlowe y sont les maîtres de la scène.

Ici une lacune, nous ne savons rien de précis sur l'existence que mena le poète.

En 1592 Green sur son lit de mort flétrissait ce parvenu « bon à tous les rôles et paré des plumes d'autrui. » Ce qui nous apprend qu'à cette époque Shakespeare était connu au théâtre.

Lucrèce paraît en 1594, hommage du poète à son protecteur et ami, le jeune comte de Southampton.

Puis successivement il produit ses drames historiques et nationaux. Nous le retrouvons en 1599 dans son foyer à Stratford.

Son succès et sa fortune sont alors établis. Meeres le proclame « le Plaute de l'Angleterre et son Sénèque ». Entre 1601 et 1608 paraissent : *Jules César*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, le *Roi Lear*, et plus tard, *Pericles*, le *Conte d'Hiver*, *Cymbeline*, la *Tempête*.

Il mourut le 23 avril 1616 d'une fièvre qu'il avait contractée, dit la légende, « à boire trop dur » en compagnie de Ben Jonson et de Drayton.

INTRODUCTION

Dans son remarquable ouvrage sur Shakespeare, le professeur Gillet écrit ces lignes : « Dans l'œuvre du grand » poète, il y en a pour tous les goûts, pour ceux qui aiment » les sommets et pour ceux qui préfèrent les fleurs, pour » les chasseurs, pour les amoureux, pour les politiques, » pour les juristes, pour les pêcheurs à la ligne... »

Il pourrait ajouter qu'il y en a aussi pour les médecins. Écoutons plutôt Taine : « Shakespeare, écrit-il, ne trouve dans l'homme rien qu'il veuille retrancher. Il aime la nature et la trouve belle tout entière et l'accepte dans ses petites choses et dans ses difformités..., il montre l'homme à table, au lit, au jeu, ivre, fou, malade... »

Pour comprendre une science ou un art, pour en mieux juger tous les termes, pour en saisir toutes les nuances, il est nécessaire d'en posséder l'histoire. Et qui lit Shakespeare trouve dans son œuvre mieux que partout ailleurs, l'état de l'art médical analysé en ses nombreuses manifestations. Ce qu'était la médecine au xvi^e siècle, avec ses croyances, ses superstitions, ses coutumes, sa science empirique et dédaigneuse du raisonnement, croirait-on que c'est dans l'œuvre du poète qu'on en trouve le plus fidèle reflet ? Cependant le professeur Gillet ne semble pas admettre que l'auteur d'*Hamlet* ait des connaissances scientifiques. Et il nous dit : « Sans doute gardons-nous de surfaire la culture de Shakespeare. Il n'a jamais été grand clerc ; ce n'est pas un gouffre de science et un bourreau d'érudition comme Ben Johnson. » Peut-être « est-il facile de s'égayer sur les distractions de son histoire et les étourderies de sa

géographie. Ulysse cite Aristote et « Timon, d'Athènes, allègue Sénèque et Gallien. Il y a une horloge qui sonne dans *Jules César*. Cléopâtre se fait délayer par ses femmes..., etc... ». Mais dans toutes les citations d'ordre médical qu'on rencontre dans son œuvre, pas une qui n'éveille l'admiration par sa justesse, son détail minutieux et surtout son indéniable exactitude scientifique. Les anachronismes de Shakespeare ne prouvent pas son manque de culture. Au contraire, ce qui nous surprendra par-dessus tout dans l'ensemble de ses ouvrages c'est cette observation aiguë, cette intuition géniale qu'accompagnent, il faut bien le souligner, d'incontestables connaissances techniques de l'art médical de son époque.

Ses qualités de poète, son originalité et sa logique de philosophe, il n'est pas un siècle, pas un peuple qui ne les ait fouillées, scrutées, analysées et discutées. Mais le côté scientifique de cette intelligence surhumaine, la profondeur et la finesse de sa science intuitive ont été laissés dans l'ombre et c'est pourquoi certains critiques et non des moindres, doutent de sa culture générale. Des médecins anglais et américains, les docteurs Bucknill et Kellog surtout, ont naguère appelé l'attention sur la singulière vérité des observations et de l'esprit intuitif de Shakespeare dans le domaine des maladies mentales. Ces médecins se sont presque uniquement occupés des personnages atteints d'aliénation mentale ou simulant la folie ; tous ont admiré avec raison l'exactitude étonnante avec laquelle il a décrit cette maladie.

Ce n'est pas seulement dans l'étude de la folie que l'auteur d'*Hamlet* prouve son talent d'observateur. Dans tous ses drames, dans chacune de ses comédies, il a su interpréter scientifiquement nos troubles organiques. Celui qui mit à la scène la nature avec ses multiples visages, joyeuse et perverse, exaltée et indifférente, candide et abominable, grotesque et sublime, et qui exprime avec tant de vérité les sentiments et les passions fut aussi un véritable savant.

C'est en médecin qu'il a dépeint l'homme, jouet inconscient de son tempérament et de son organisation physique ; c'est en médecin qu'il a su reconnaître le rapport du physique au moral et établir le lien étroit qui joint la réaction organique à l'idée.

LA MEDECINE AU 16^e SIÈCLE

Quel était au xvr^e siècle l'état des connaissances médicales ? En l'établissant nous comprendrons mieux en quoi Shakespeare fut un novateur et surtout nous percevrons mieux l'étendue de son savoir technique.

Au début du siècle se manifeste un engouement inconsidéré pour les écrits d'Hippocrate et de Gallien. Ceux-ci n'avaient jamais été traduits intégralement. En 1507 Gallien est imprimé à Venise ; en 1525, sous l'impulsion de Clément VII paraît à Rome une édition complète de l'œuvre d'Hippocrate. C'était l'époque de la Renaissance dans les lettres et dans les arts. La médecine subissait une renaissance à rebours.

Ce mouvement réactionnaire soulève bientôt des protestations parmi les médecins et les savants Théophraste Paracelse, érudit original attache son nom à une réforme totale et s'efforce de substituer une médecine nouvelle libre, à celle des autorités antiques.

Il nie presque l'importance des humeurs. Selon lui tout ce qui se passe dans le corps humain a pour substratum des opérations chimiques. De là découle sa thérapeutique. Tous ses remèdes sont purement chimiques ; il vulgarise l'emploi de l'antimoine qui fit tant de bruit surtout au siècle suivant et dont il disait : « L'antimoine affine le corps comme il affine l'or. » Il recommande la teinture d'or ou or potable qu'il prescrit contre la lèpre, la paralysie, la peste, l'hydropisie, l'épilepsie, les syncopes, les défaillances du cœur. Il croit à l'action curative de l'aimant dans certaines affections : métrorragies, diarrhées, spasmes, convul-

sion. Appliquant la chimie aux sciences biologiques, il esquisse en même temps le premier traité de métallothérapie. Il vante les vertus des eaux thermales surtout à cause de leur teneur en minéraux, mais aussi parce qu'elles agissent par leur puissance magnétique. Paracelse est violemment combattu. Les chimistes, les paracelsistes sont considérés en maints pays comme des gens dangereux et cette prévention contre la chimie persistera jusqu'au XVIII^e siècle. Après cette brève réaction contre la médecine grecque, les maîtres « bien pensants » reviennent à Hippocrate et à Gallien, et le collège des médecins de l'Université de Paris créé en 1603 ordonnera à ses clercs de se conformer en tous points à leurs œuvres.

A cette époque deux maladies retenaient plus particulièrement l'attention des cliniciens : le mal français et la peste.

Le mal français fit sa première apparition en Europe en 1494. Il ne sera appelé syphilis que beaucoup plus tard. La maladie fut d'abord considérée comme épidémique, et comme elle avait surtout été remarquée au siège de Naples; que Français et Napolitains en furent atteints, ces derniers l'appelèrent « mal français », et les Français « mal napolitain ». Ayant toute l'apparence d'une dermatose on traite la maladie comme telle. Les sujets atteints sont frottés avec de l'onguent mercuriel. Ce traitement tout empirique réussit et dans la suite on reconnut que le mercure était absorbé et qu'après tout il était le meilleur remède à opposer aux accidents de la syphilis.

Le grand mal du XV^e siècle fut sans contredit la peste. Au dire de Franck : « Pas une armée, pas une région n'en furent indemnes. »

Certaines formes étaient foudroyantes. Dans l'épidémie de 1545, à Paris, d'après Gontier d'Andernach, les malades tombaient morts comme foudroyés sur place dans les rues. Des mesures prophylactiques sont prises. On isole les malades, les suspects. Les maisons de pestiférés sont marquées

d'une croix. « Ce mal qui répand la terreur » laisse son écho dans toute la littérature du siècle.

Le scorbut, la suette anglaise, la coqueluche et une autre maladie contagieuse qui semble bien être la grippe ou influenza sont les seules affections nouvelles à peu près bien étudiées et décrites à ce moment. Nous ne sommes pas sûrs cependant qu'elles datent de cette époque.

Le xvi^e siècle fut donc le siècle des maladies contagieuses.

Aussi rien d'étonnant à ce qu'on cherche à résoudre le problème de l'infection et de la contagion J. Frucastor, de Vérone, soupçonne l'existence d'infiniment petits qui échappent à nos sens, agents de la maladie et qui véhiculent celle-ci d'un sujet à l'autre. Pour la première fois il pose la contagiosité de la phtisie pulmonaire et Morgagni en sera si bien persuadé qu'il ne fera jamais une autopsie de phtisique de peur de contracter la maladie.

C'est seulement à la fin du siècle que la classification des maladies mentales commence à s'ébaucher.

Telle était dans ses grandes lignes l'état de la médecine au temps de Shakespeare. Nous allons en demander les détails au poète, et relever en parcourant son œuvre, ces multiples descriptions qui trouveraient leur place dans des ouvrages de médecine pure.

Nous étudierons plus particulièrement ce qu'il sut ou du moins ce qu'il soupçonna de la circulation du sang, la grande découverte de l'époque.

Ses allusions à la syphilis et à la tuberculose, à la contagion et à l'hygiène nous retiendront un moment.

Nous relèverons les nombreuses citations qui, dans son œuvre, se rapportent à l'obstétrique.

Nous verrons ensuite l'importance qu'il accorde au plaisir et à la distraction dans une vie bien équilibrée, et comment il condamne l'intempérance après avoir toutefois reconnu les excellentes qualités du vin.

La question des drogues et des poisons fera l'objet d'un chapitre distinct.

Nous analyserons ses observations dans le domaine des maladies mentales.

Nous terminerons en exposant les idées du poète sur la douleur, la vieillesse et la mort.

LES CONNAISSANCES MÉDICALES DE WILLIAM SHAKESPEARE

Le poète ne craint pas d'employer dans ses pièces, des termes purement techniques. Ainsi à plusieurs reprises, il parle de la pie-mère et s'il emploie ce mot pour désigner le cerveau tout entier, il l'emploie aussi dans son véritable sens. Ainsi dans *Troilus et Cressida* : « Mes coups ont fait plus de mal à son cerveau que les siens à ma carcasse ; on nous donne neuf étourneaux pour deux sous et sa pie-mère ne vaut pas le neuvième d'un étourneau. » (Acte II, sc. 1.)

Et dans la *Douzième nuit* : « Voilà un de vos parents qui a un pie-mère des plus faibles » (Acte I, sc. 5.)

Et voici comme il définit le rôle de la pie-mère : « C'est un don que je possède, un esprit fou, extravagant, plein de formes, de figures, d'images, de mouvements, de révolutions, et tout cela est engendré dans le ventricule de la mémoire, nourri dans le sein de la pie-mère et mis au jour à la maturité de l'occasion. » (*Peines d'amour perdues*, Acte IV, sc. 2.)

Fréquemment il exprime l'idée qu'un mal peut en chasser un autre : « Un feu éteint un autre feu, un clou chasse un autre clou. » Cela se retrouve dans *Roméo et Juliette* (Acte I, sc. 2) : « Que ton œil prenne un mal nouveau et l'ancien disparaîtra. »

En scrutant les antécédents de l'individu on peut soupçonner la nature du mal qui l'atteint. C'est ce que le poète traduit dans le passage suivant :

« La vie de tous les hommes a son histoire, qui représente la nature des temps qui ne sont plus et par l'observation de

cette histoire un homme peut prophétiser presque à coup sûr les choses probables qui sont encore à naître et qui reposent enveloppées dans leurs semences et leurs faibles origines » (*Henri IV*, Acte III, sc. 1).

Il emprunte à Gallien cette définition de l'apoplexie aussi curieuse que les causes qu'il lui attribue :

« Cette apoplexie est à mon avis une manière de léthargie, une sorte de sommeil du sang, un bougre de tintement d'oreilles. Elle a ses origines dans les grands chagrins, l'excès de travail et la perturbation du cerveau. J'ai lu la cause de ses effets dans Gallien, c'est une manière de surdité » (*Henri IV*, Acte I, sc. 2.)

Il fait allusion au goître et reconnaît sa grande fréquence chez les montagnards.

« Ces montagnards portent fanons comme des bœufs ; leur gorge devant eux pend en sacs de chair » (*La Tempête*, Acte III, sc. 2.)

Et voici l'énumération désordonnée de tous les maux qu'un misanthrope souhaite à ceux qu'il déteste :

« Que toutes les maladies pourries du Midi, les coliques, les hernies, les catarrhes, les graviers dans les reins, les poumons sifflants, les paralysies, les inflammations des yeux, les foies pourris, les vessies purulentes, les sciaticques, les échauffements des mains, le ramollissement incurable, que la vérole avec son cortège de dartres et de pustules le poignent et l'empoignent. » *Timon d'Athènes*. (Acte III, sc. 1.)

La guérison du mal par le mal est une idée chère au poète.

« Le mensonge est guéri par le mensonge, ainsi le feu rafraîchit le feu au fond des veines enflammées de celui qui vient de se brûler » (*Le roi Jean*, Acte III, sc. 1.) La crise, dans certaines maladies, n'a pas échappé à son observation.

« Lorsqu'une maladie approche de son terme, à l'instant même où la santé va revenir, c'est alors que l'accès est le

plus fort ; les maux se font le plus cuisants à l'instant qu'ils nous quittent » (*Le roi Jean*, Acte III, sc. 4.)

En ce temps où la thérapeutique se réduisait à la saignée saisonnière et à l'absorption d'innombrables drogues, il reconnaît les conditions de l'état de bonne santé. Il condamne les habitués de la bonne chère et des folles agapes, il loue la gaieté et le plaisir modéré, facteurs de vie bien équilibrée, il souligne aussi la nécessité d'un solide appétit, de repas tranquilles et des promenades au grand air qui assurent après manger une digestion parfaite : Recommandations d'hygiène à une époque où nul ne s'en souciait. « Les repas pris dans l'inquiétude sont suivis d'une mauvaise digestion », dit-il dans la *Comédie des Erreurs*. (Acte V, sc. 1),
et dans *Macbeth* :

« La bonne digestion suit un bon appétit et la santé suit l'un et l'autre » (*Macbeth*, Acte III, sc. 4.)

Dans *Troïlus et Cressida*, nous relevons ce passage :

« Ce n'est rien d'autre je pense que le soin de votre santé et de votre digestion qui vous fait faire cette promenade d'après-dîner » (*Troïlus et Cressida*, Acte II, sc. 3.)

Les études médicales de Shakespeare pour peu poussées qu'elles soient n'en sont pas moins certaines. Mais à côté de notions qui se rattachent à la science il en est d'autres du domaine de la fantaisie, simple reflet des croyances populaires de son époque ayant trait à la médecine.

Le rôle des planètes dans l'étiologie des maladies était admis universellement :

« Mais quand les planètes s'en mêlent, quelles pestes elles répandent. » *Troïlus et Cressida*. (Acte II, sc. 3.)

« Jupiter lance dans l'air alourdi ses poisons sur quelque cité chargée de vices » (*Timon d'Athènes*, Acte IV, sc. 3.)

Seul un personnage du *Roi Lear* tourne en dérision cet axiome :

« Admirez donc le ridicule des hommes de vouloir quand notre fortune souffre et dépérit par notre impru-

dence, par le dérèglement de notre conduite, accuser de nos maux le soleil, la lune et les étoiles comme si nous étions vicieux et méchants par une inévitable fatalité, insensés par une impulsion céleste, fripons, traîtres et coquins par l'action invincible des sphères, ivrognes, menteurs et adulateurs par une obéissance forcée aux influences des planètes et que tout le mal que nous faisons n'arrivât que parce que le ciel complice nous y pousse malgré nous. » (Acte IV, sc. 1.)

Les plantes n'avaient de vertu que cueillies au clair de lune et pendant la nuit :

« Pieds de ciguës cueillies à la nuit commencée » dit la sorcière, dans *Macbeth*, et frère Laurence « avant que le soleil ne hausse son œil clair pour égayer le jour et purifier l'air », se presse à emplir sa corbeille « d'herbes et de fleurs aux sucres bienfaisants ou mortels ».

Mais malgré leurs vertus ces sucres sont parfois inefficaces : « J'enduirai mon épée d'un onguent si mortel que le meilleur cataplasme fait du suc des simples que l'on cueille sous la lune ne peut sauver l'être de la mort » (*Hamlet*, Acte IV, sc. 7.).

On attribue au romarin la propriété de fortifier la mémoire.

« Mes nobles hôtes voilà du romarin, que le souvenir, dont il ost l'emblème soit votre partage ».

Et à la sanguinaire, celle d'entraver la croissance :

« Décampez d'ici, petite naine, diminutif de femme nouée par la sanguinaire. »

On appliquait alors une toile d'araignée sur les coupures légères pour assurer l'hémostase :

« Je serais charmé de lier avec vous une plus étroite connaissance cher monsieur Toile d'Araignée; si je me coupe le doigt je ne m'en embarrasse point grâce à votre secours » (*Le Songe d'une nuit d'été*, Acte III, sc. 1.).

Mais l'hémorragie était parfois considérée comme bien-

faisante, du moins en certaines saisons. Les barbiers pratiquaient la saignée à tout propos et hors de propos :

« Nous sommes tous malades et par suite de nos heures d'excès et de folie nous nous sommes attiré une fièvre brûlante qui réclame une saignée » (*Henri IV*, Acte IV, sc. 1).

Avant d'être saigné il était recommandé de montrer son urine au médecin ou à la sage-femme. Le plus souvent le malade n'était pas examiné. La simple vue de l'urine par le docteur suffisait pour poser le diagnostic :

« Portez son urine à la sage-femme », dit un personnage de la *Douzième nuit*.

Par analogie, Macbeth s'adressant à son médecin s'exprime ainsi :

« Ah ! docteur, si voyant l'urine de ma terre tu pouvais reconnaître son mal et, la purgeant, lui rendre cette parfaite santé qu'elle avait autrefois, je t'applaudirais et forcerais l'écho à t'applaudir » (*Macbeth*, Acte V, sc. 3.)

Le pansement des plaies était des plus simples :

« Je vais chercher du linge et des blancs d'œufs pour mettre sur son visage tout ensanglanté » (*Le roi Lear*, Acte III, sc. 7.)

Trois siècles avant les découvertes pastoriennes, Shakespeare s'avise que la pénétration de l'air au niveau des plaies peut entraîner des complications redoutables :

« L'air qui a pénétré dans mes blessures mortelles, et tout le sang que j'ai perdu, sont cause que je m'évanouis » (*Henri IV*, Acte II, sc. 6.)

SHAKESPEARE ET HARVEY

Shakespeare et Harvey se connaissaient-ils ? cette question suscita bien des controverses. Certains pour expliquer les curieux passages où le poète semble entrevoir le mécanisme de la circulation ont cru pouvoir l'affirmer.

Ce n'est pas invraisemblable au premier abord. Londres était au xvii^e siècle une petite ville où tous les gens que leur situation, leur naissance ou leur fortune, tiraient de l'ombre ne pouvaient s'ignorer. Mais il y avait loin cependant du poète acteur et auteur dramatique qu'était W. Shakespeare au respectacle savant qu'était William Harvey. Le médecin célèbre inculquant des parcelles de sa science à l'auteur en renom ! Belle explication de cette étonnante connaissance qu'affirme l'œuvre entière du dramaturge.

Explication simpliste qui satisfait l'esprit, mais que la fantaisie a engendré. En réalité, Harvey était un trop grand personnage pour que son rang lui permît de fréquenter Shakespeare.

Aucun ouvrage de l'époque n'établit qu'ils se soient connus. Harvey était un érudit, un délicat, d'une éducation toute italienne; il lisait *Virgile*, et son amour des lettres lui donnait une renommée de haute culture. Mais, bien que poète d'instinct, il ne pouvait lier commerce avec un pauvre hère d'auteur dramatique si célèbre que fût celui-ci.

En 1888 parut dans la *Lancette de Londres*, un article signé B.-W. Richardson, qui révélait la source des connais-

sances médicales de W. Shakspeare. L'auteur découvrit une gigantesque encyclopédie publiée en 1615 par Helkiah-Crooke. Ce livre de 1.111 pages, abondamment illustré de gravures sur bois renferme, outre l'anatomie de nombreux passages de physiologie et de psychologie, résumé des connaissances acquises depuis les temps les plus reculés.

Dans cet ouvrage le cerveau est décrit de façon aussi exacte que complète. Les membranes sont nettement différenciées et la pie-mère en particulier est l'objet d'un chapitre distinct.

L'éditeur du livre, était Jaggard, le même qui éditait l'œuvre shakspearienne. Le poète se rendait fréquemment chez Jaggard où son esprit avide et curieux de toutes choses parcourut vraisemblablement ce document unique, première mise au point des acquisitions de la médecine.

Le livre de Helkiah-Crooke, docteur en médecine, médecin de Sa Majesté, professeur d'anatomie et de chirurgie, fut donc sans aucun doute la source des connaissances médicales du poète.

SHAKESPEARE ET LA CIRCULATION DU SANG

Les physiologistes anciens ne soupçonnaient pas la circulation. Ce n'est pas un physiologiste du reste qui en parle pour la première fois, mais un théologien. Michel Servet, en 1553, prétend que « le sang noir se transforme en sang rouge dans le poumon et cela grâce à un mouvement de circuit du sang. Le sang, sorti du cœur droit par l'artère pulmonaire, revient au cœur gauche par la veine pulmonaire. »

La petite circulation était décrite. La grande circulation restait ignorée. Le fait de trouver les artères vides après la mort prêtait aux plus extravagantes hypothèses. Depuis Galien l'acception la plus commune était que durant la vie les « esprits animaux » se rendaient par la voie des artères dans les différentes parties du corps.

Dans *Peines d'amour perdues*, Biron invoque :

Les esprits agiles des artères,

et le docteur Cornelius dit à la reine que le poison qu'il lui donne malgré la mort apparente qu'il doit provoquer : « N'aura d'autre danger que d'engourdir et d'assoupir les esprits animaux, qui au réveil en seront plus gaillards. »

Certains passages permettent de supposer que Shakespeare soupçonna une autre circulation. Ainsi cette tirade extraite de *Coriolan* dans laquelle Ménénus compare les sénateurs de Rome au « bon estomac », et les citoyens auxquels il s'adresse « aux membres rebelles ».

Ménénus : « Il y eut un jour où tous les membres du corps se révoltèrent contre l'estomac, et voici les accusations qu'ils portaient contre lui. Il restait, disaient-ils, au milieu du corps comme un gouffre paresseux et inactif, toujours occupé à engloutir les viandes, ne portant jamais le même poids de travail que les autres instruments du corps, tandis qu'eux s'occupaient de voir, d'entendre, d'imaginer, d'instruire, de marcher, de sentir et participant chacun pour son compte à satisfaire les exigences et les désirs généraux du corps entier. »

« Remarquez bien ceci, le très grave estomac pesait ses paroles et n'était pas téméraire dans ses jugements comme ses accusateurs ; il répondit donc ainsi : « Vrai il est mes amis et concitoyens corporels, que je reçois d'abord en masse la nourriture dont vous vivez, et cela est nécessaire puisque je suis l'entrepôt et le magasin du corps tout entier, mais si vous vous en souvenez je la renvoie par les veines de votre sang jusqu'à la cour du cœur, jusqu'au siège de l'intelligence, et puis par l'entremise des canaux et des lieux de dépôt répandus dans l'homme, les nerfs les plus robustes et les plus petites veines reçoivent également de moi la ration nécessaire pour les faire vivre et quoique tous tant que vous êtes, vous ne puissiez pas voir d'emblée ce que je transmets à chacun, cependant je puis établir mon compte et vous prouver que vous recevez de moi la fine farine de tout et que vous ne me laissez que le son. » *Coriolan*, Acte I, sc. 1.)

Certes comme les vers suivants le montrent on savait que le sang remplissait les veines :

*Angelo fait l'austère,
Il se garde avec soin contre la médisance,
A peine s'il admet qu'il a du sang aux veines.
Ou que le pain plaît à son goût plus que la pierre.*

(*Mesure pour mesure*, Acte I, sc. 4.)

Mais seule la circulation pulmonaire était reconnue. Shakespeare parle donc ici d'une autre circulation, celle-là même qui « renvoie la nourriture par les veines jusqu'à la cour du cœur, jusqu'au siège de l'intelligence. »

Le poète n'ignore pas que le sang rouge occupe une partie du cœur et dans *Jules César* (Acte II, sc. 1), nous lisons ces deux lignes :

*Aussi chère à mon cœur que les gouttes du sang vermeil
Qui le visitent en sa mélancolie.*

Bien des éléments de la circulation étaient donc énoncés dans son œuvre. Or c'est seulement en 1616 et dans la semaine précédant la mort de Shakespeare que William Harvey exposait pour la première fois ses idées sur la circulation du sang dans une série de conférences faites au Collège de médecine. Dans un ouvrage qui parut en Allemagne en 1628, il mettait au point sa découverte.

LA SYPHILIS.

Si l'on en juge par le nombre de citations se rapportant à la syphilis dans l'œuvre de Shakespeare, cette maladie par le nombre et la variété de ses désastreuses manifestations était considérée comme un fléau. Appelée tantôt maladie française, tantôt mal napolitain, mais désignée aussi sous le nom de vérole, on retrouve tous ces termes dans la plupart de ses pièces.

Ainsi dans *Henri V* : « Pistol. — Est-ce que la fortune veut me faire mauvaise mine ? J'ai reçu la nouvelle que ma Nell est morte à l'hôpital de la maladie française » (*Henri V*, Acte V, sc. 1).

Et dans *Troïlus et Cressida* (Acte II, sc. 3) :

« Après cela la peste sur le camp tout entier, ou peut-être le mal napolitain, car c'est là je crois le mal que méritent ceux qui se battent pour un jupon. »

Dans *Henri IV*, deuxième partie (Acte I, sc. 2), Falstaff s'écrie :

« Une vérole de cette goutte, ou une goutte de cette vérole. »

C'est encore à la syphilis que se rapporte l'expression la « couronne française », qui tire sans doute son nom de la disposition fréquente en couronne ou en chapelet des éruptions de la période secondaire. L'alopecie qui l'accompagne est signalée dans cette phrase :

Quince : « La plupart de vos couronnes françaises n'ont plus de cheveux du tout » (*Le Songe d'une nuit d'été*, Acte I, sc. 2.)

D'autres caractères de la maladie sont énoncés dans le passage suivant où Timon d'Athènes, retiré de la société des hommes, leur clame ses malédictions :

« Semez la consomption dans les os vidés de moelle des hommes, paralysez leurs maigres jambes et faites qu'ils

n'aient plus la vigueur d'éperonner. Enrouez la voix de l'homme de loi afin qu'il ne puisse jamais plus plaider pour de faux titres, ni crier ses subtilités sur un ton perçant ; donnez le mal au prêtre qui tonne contre les passions de la chair et ne croit pas à ce qu'il dit ; faites tomber le nez, faites-le tomber jusqu'à la racine, le nez de celui qui, pour flairer la piste de son intérêt particulier, abandonne la trace de l'intérêt général ; coupez lui tout pont de retraite à celui-là. Rendez chauves les ruffians à la tête bouclée, et que les fanfarons sortis sans blessures de la guerre soient blessés par vous. Empestez tout le monde, que votre activité détruise et dessèche la source de toute vigueur. Voici encore de l'or ; damnez les autres et que cet or vous damne, vous, et que les fossés des grandes routes vous servent à tous de tombeaux ! (*Timon d'Athènes*, acte IV, sc. 3.)

Les nécroses osseuses, l'altération de la voix, l'alopécie, la paralysie, l'affaiblissement général qu'entraîne la syphilis, c'est le cortège de la maladie qui défile dans cette apostrophe.

Le poète n'ignore pas que la débauche est la principale source du mal.

*N'as-tu pas été toi-même un libertin
Sensuel ainsi qu'un animal en rut.
Oui, toutes les tumeurs, les abcès purulents
Que tu as attrappés dans tes vagabondages...*

(*Comme il vous plaira*, Acte II, sc. 7.)

Dans *Mesure pour Mesure*, même cause, même effet :

LUCIO : Tu n'as rien, plus rien dans les os. La débauche en a sucé la moelle.

Et ailleurs :

*Les Dieux sont justes, et de nos vices
Ils font les instruments de notre mal.*

(*Le roi Lear*, Acte V, sc. 3.)

Le poète, qui connaît si bien les différentes formes de la syphilis, connaît aussi sa contagiosité :

PHRYNIA : « Puissent tes lèvres se pourrir !

TIMON : « Je ne veux pas t'embrasser, par conséquent, tu garderas cette pourriture à tes lèvres. »

(*Timon d'Athènes*, Acte IV, sc. 3.)

C'est surtout l'âge des plaisirs qui est frappé :

« On ne peut pas plus séparer la vieillesse de l'avarice que la jeunesse de la paillardise, mais la goutte embête l'un et la vérole pince l'autre, ce qui fait que ces deux âges m'épargnent la peine de les maudire. » (*Henri IV*, 2^e partie, acte I, sc. II.)

Timon : « Continue à être une putain ; ceux qui usent de toi ne t'aiment point ; donne-leur des maladies et qu'ils te laissent leur vigueur. Réduis-moi les jeunes gens aux joues roses, à la diète et à l'abstinence. » (*Timon d'Athènes*, acte IV, sc. 3.)

Bien que le mercure fût déjà employé à cette époque dans le traitement de la syphilis, Shakespeare n'en parle dans aucune de ses pièces. Les bains, la diète, un régime sévère sont seuls mentionnés.

Timon d'Athènes prononce encore ces paroles :

« L'or, ce jaune esclave, va resserrer et dissoudre les religions, faire adorer la lèpre blanche, donner des places aux voleurs et les faire asseoir parmi les sénateurs avec titres, génuflexions et louanges ; c'est lui qui fait se remarquer la veuve moisie, et qui parfume et embaume comme un mois d'avril celle devant laquelle rendraient gorge l'hôpital et les ulcères en personne. » (*Timon d'Athènes*, acte IV, sc. 3.)

Danger si évident que le même personnage dira plus loin. « Cette cruelle putain qui te suit, malgré ses yeux de chérubin, possède une force de destruction plus grande que ton épée. »

LA CONTAGION.

Shakespeare remarque souvent le caractère infectieux de certaines maladies.

« Il est sûr que les hommes attrapent en se frottant les uns aux autres une sage tenue ou une mauvaise conduite, comme on attrape les maladies ; par conséquent, les hommes doivent bien faire attention à la compagnie qu'ils fréquentent. » (*Henri IV*, acte VIII, sc. 1.)

Contagion directe. Dans la phrase suivante, il nous montre qu'il a observé la propagation indirecte des maladies contagieuses.

« Il ne répandra pas l'infection dans l'air que nous respirons. » (*Henry IV*, acte III, sc. 2.)

Le poète n'ignore pas que l'enfance est plus spécialement sujette aux infections.

« C'est au matin des ans scintillant de rosée que menacent le plus les souffles contagieux. » (*Hamlet*, acte 1, sc. 3.)

Au début du xvi^e siècle, une épidémie de peste décima 25 millions d'Européens. Voici quelle était alors la mesure employée pour éviter la diffusion du mal.

« Sur le point de partir, j'allais chercher un frère pour m'accompagner ; il était à visiter les malades. Je le trouvai ; mais les gardes de la ville, soupçonnant que nous étions tous deux dans une maison infectée de la contagion, ont fermé les portes et n'ont jamais voulu nous laisser sortir... (*Roméo et Juliette*, Acte V, sc. 2.)

Selon le poète, l'air de la respiration est chargé de miasmes contagieux :

J'évitais de rire, par crainte d'ouvrir les lèvres et de recevoir l'haleine de ceux qui m'entouraient. »

Nous savons aujourd'hui que l'haleine des malades, considérée si longtemps comme dangeureuse, a été démontrée optiquement pure — par Tyndall —, presque aseptique. par Strauss.

Cependant, ici Shakespeare est encore dans la vérité. Les particules salivaires ont un rôle dans la contagion.

LA TUBERCULOSE

Dans le théâtre de Shakespeare, nous trouvons peu de traits se rapportant à la tuberculose.

Cependant d'après les quelques citations y faisant allusion, nous voyons que son caractère contagieux était reconnu.

« Puisses-tu attraper la consommation », dit à un de ses ennemis, Timon d'Athènes (Acte IV, sc. 3.).

D'autre part qu'on la croyait curable. Ces lignes l'attestent. Une femme par pitié cesse de se refuser à celui qui l'aime :

« Je ne veux plus dire non, mais par le ciel qui nous éclaire, je ne cède qu'à force de persuasion et en partie pour vous sauver la vie, car on m'a dit que vous êtes atteint par la consommation » (*Beaucoup de bruit pour rien*, Acte V, sc. 4.)

L'HYGIÈNE.

Alors qu'en ce temps la propreté corporelle n'était point générale, Shakespeare semble attacher une grande importance aux règles d'hygiène. :

« Recommandez-leur de se laver la figure et de tenir leurs dents propres » (*Coriolan*, Acte II, sc. 3.)

C'est ainsi qu'il conseille aux laitiers de se nettoyer les mains à une époque où l'on ne prenait aucune précaution aseptique dans la récolte du lait.

« Elle peut traire, voyez, une douce vertu chez une servante aux mains propres » (*Coriolan*, Acte III, sc. 4.)

Dans la seconde partie d'*Henri IV*, nous trouvons le propos suivant :

« D'être resté toujours assis est cause que je suis à présent plein de maladies » (Acte III, sc. 2.)

Le poète a donc remarqué que la vie sédentaire est néfaste à la santé. Dans le même ordre d'idées il apprécie la bienfaisance du grand air; par exemple, dans *Macbeth* :

« Ce château est situé en un lieu plaisant, l'air par son souffle léger et pur s'y recommande à nos sens (Acte I, sc. 3.) Nous lisons encore :

« L'haleine du ciel y souffle son parfum en caresse amoureuse. Que l'air est délicat (Acte I, sc. 6.)

On croyait alors que l'air de la nuit était chargé de principes nuisibles.

« Quoi, Brutus est malade, et il quitterait son lit salubre pour tenter la vile contagion de la nuit.

« ... L'air impur ajouterait à sa maladie » (*J. César*, Acte II, sc. 1.)

L'OBSTÉTRIQUE.

Shakespeare fait allusion au premier cri de l'être humain.

« Nous sommes venus dans ce monde en criant; tu sais bien qu'au premier moment où nous avons respiré, nous avons poussé des vagissements. Lorsque nous naissons, nous pleurons parce que nous entrons sur ce vaste théâtre de fous » (*Le Roi Lear*, Acte 4, sc. 6.)

Il interprète en poète ce premier vagissement, il remarque en observateur la coïncidence du premier cri et de la première inspiration.

Il a également noté que la plupart des accouchements se font la nuit.

Dans *Mesure pour mesure*, il est question d'envie.

« Monsieur, elle eut étant grosse une envie, une envie de pruneaux cuits » (Acte II, sc. 1.)

Et dans *Henry IV*, d'un accouchement par le siège :

« J'ai souvent entendu ma mère raconter que j'étais venu au monde les jambes les premières » (Acte II, sc. 6.)

La césarienne est aussi mentionnée :

« Macduff fut arraché avant terme du ventre entr'ouvert de celle qui le portait » (*Macbeth*, Acte I, sc. 8.)

Comment expliquer qu'à cette époque on sevrât les enfants si tardivement. C'est à l'âge de trois ans que Juliette cesse de prendre le sein, sa nourrice usant pour l'en dégoûter d'un procédé qui mérite d'être rapporté. :

« Ce jour-là, nous l'avons sevrée. Je m'étais mis un peu d'absinthe au bout du sein... A peine elle eut goûté la liqueur à mon téton et senti que c'était amer, la voilà qui rechigne et se fâche » (*Roméo et Juliette*, Acte I, sc. 3.)

Il n'est pas moins étonnant que le mariage fut aussi précocité que le sevrage était tardif. Dix ans après, l'enfant pouvait être mère. Lady Capulet le dit à Juliette :

« Commencez aujourd'hui à songer au mariage.

» Des personnes plus jeunes que vous, ici, à Vérone, sont des dames très considérées et déjà mères; et moi-même j'étais déjà votre mère à l'âge où vous voilà fille encore » (*Roméo et Juliette*, Acte I, sc. 3.)

Or, Juliette a quatorze ans. A cette époque, et dans le pays de Roméo, il était normal qu'une femme fût mère à cet âge.

LES MALADIES MENTALES

Le théâtre de Shakespeare abonde en rôles de folie vraie ou simulée. Il contient de nombreuses observations d'états mentaux pathologiques.

Divers médecins, entre autres MM. Bucknill et Kellog, ont naguère signalé la science extraordinaire de Shakespeare dans le domaine des maladies mentales.

La justesse de ses remarques, la connaissance approfondie qu'il témoigne des différents états psychopathiques, sont telles que de nos jours, malgré les progrès de la médecine on ne saurait trouver de meilleures descriptions.

Il sera facile de définir les états morbides qu'il analyse et de leur donner un nom en réunissant leurs symptômes.

Sans doute cette connaissance unique en son temps est fille de son esprit observateur. Les noms, certes, ont changé avec les siècles, mais les faits d'observations n'ont point varié.

Ce serait entreprendre une œuvre immense que de vouloir relever et interpréter tout ce qui dans Shakespeare a trait aux maladies mentales. Nous nous bornerons à mettre en lumière quelques faits qui, servant d'exemples, confirmeront notre assertion.

L'hallucination est-elle plus simplement et plus exactement décrite que dans cette exclamation d'Hamlet :

« Mon père ! il me semble que je le vois par l'œil de mon âme. »

Peut-on trouver plus de vérité dans la peinture des pha-

ses et des conditions de ces illusions sensorielles qu'exprime le monologue de *Macbeth* :

« Est-ce un poignard que je vois devant moi, le manche tourné vers ma main ? Viens, laisse-moi te saisir, je ne te tiens pas et cependant je te vois toujours.

» Fatale vision, n'es-tu donc pas sensible au toucher comme à la vue ? ou bien n'es-tu qu'un poignard imaginaire ? la fausse création d'un cerveau opprimé par la fièvre, je te vois encore et sous une forme aussi palpable que le poignard que je tiens maintenant. C'est d'un instrument tel que toi que j'allais me servir ; mes yeux sont devenus les fous des autres sens ou bien ils ne valent pas mieux que les autres. Je te vois toujours et sur ta lame et ta poignée sont des gouttes de sang qui n'y étaient pas auparavant.

« Il n'existe rien de pareil, c'est cette entreprise sangui-
naire qui fait surgir cette vision devant mes yeux. »

Macbeth se rend parfaitement compte que cette vision est une erreur de ses sens. Plus tard, il sera incapable de discerner l'hallucination de la réalité.

Cette gradation, psychologique se rencontre chez la plupart des malades qui, témoins au début des symptômes de leur mal, en deviennent par la suite l'objet inconscient.

Lady Macbeth, nous dit le professeur Régis « présente une forme d'obsession hystérique avec somnambulisme nocturne. Ici nous sommes forcés de reconnaître que Shakespeare a devancé son temps ; car, si les signes et la nature non diabolique de l'accès de somnambulisme étaient déjà entrevus à cette époque — ce dont on peut même douter à la lecture d'ouvrages comme celui du célèbre Thomas Willis, paru à Londres, soixante-dix ans après *Macbeth*, — en revanche, c'est dans ces dernières années seulement que l'obsession et ses rapports possibles avec le somnambulisme ont été mis en lumière ».

Le roi Lear est l'étude d'un cas de folie chez un individu prédisposé à la démence. Au début de la pièce alors que son intelligence paraît saine, il nous étonne déjà par ses décisions brusques, son manque de jugement, son défaut d'auto-critique et les vices de son raisonnement. Il mesure l'affection de ses filles à la chaleur des propos qu'elles lui tiennent, et divise ses biens en leur donnant une part proportionnelle au dévouement qu'il leur suppose.

Il croit à sa propre générosité alors que se déchargeant du pouvoir, il conserve l'usufruit de ses richesses. Cet octogénaire a l'esprit faible mais le corps solide, il monte encore à cheval, et au dénouement porte, lui-même, dans ses bras, le cadavre de Cordelia. Ce ne sont pas les misères physiques ni les maladies qui font le lit de sa démence.

Blessé dans son amour paternel, l'ingratitude de ses filles constitue l'idée fixe autour de laquelle son exaltation maniaque groupe tous les termes qui se rattachent à son malheur, les commente et les organise. Déjà il a le sentiment que ses pensées se troublent. Ainsi qu'il arrive chez bien des aliénés, Lear a conscience de son état. Il se frappe le front pour rappeler sa raison qui s'enfuit :

« O, Lear, Lear, frappe à cette porte qui a laissé entrer la folie et sortir le jugement. »

Et plus loin, il s'écrie encore :

« Oh ne me laissez pas, ne me laissez pas devenir fou, cieux déments. Gardez ma raison je ne voudrais pas devenir fou. »

Les souffrances physiques et les émotions violentes qu'il subit au cours d'une nuit d'orage qu'il passe sans abri au milieu des campagnes, achèvent de mettre le trouble dans sa raison. Les éclairs, les coups de foudre, les rafales, portent à son paroxysme l'exaltation du maniaque obsédé. Il apostrophe les éléments ramenant encore ce qui l'entoure à son idée fixe.

« Ni la pluie, ni le vent, ni les rafales ne sont mes filles. Je ne vous accuse pas de cruautés, ô éléments, jamais je

ne vous ai donné de royaume, jamais je ne vous ai appelé mes enfants, vous ne me devez pas de soumission. »

Cependant, il a encore des éclairs de raison et sa mémoire est conservée. Il a pitié de son fou :

« As-tu froid ? j'ai froid moi-même, mon pauvre fou, j'ai encore dans mon cœur une fibre qui souffre pour toi. »

Son organisme physique a conservé toute sa sensibilité. A ce moment son exaltation fait place à l'abattement et il sanglote. A l'issue de cette crise, sa démence est totale.

Edgard apparaît, et le contraste de sa folie simulée avec la démence véritable du roi accuse mieux les caractères de celle-ci.

Edgard déchire ses vêtements, profère des mots sans suite et ne cesse de répéter qu'un démon est en lui et le tourmente. Il suit le préjugé populaire selon lequel les déments étaient possédés du diable.

« Edgar. — Les esprits assiègent le corps du pauvre Tom. »

Le roi, lui, ne parle point de démons, ses paroles incohérentes, ses actes bizarres ne laissent point de doute sur son état.

Au contraire, l'esprit le moins averti reconnaît vite la simulation d'Edgard.

Malgré la joie d'une affection retrouvée et qu'il entrevoit dans une subite lueur de raison, le vieux Lear ne redevient pas normal. Et ce n'est pas là un des moindres traits de cette scrupuleuse vérité d'observation que le poète respectera toujours.

Au dénouement, il ne lui redonne pas l'intelligence qu'il avait avant le drame, son état subit seulement cette légère amélioration qui se manifeste parfois chez les aliénés de ce genre.

Nous ne voyons pas, comme le voudrait Régis, dans cette folie du roi Lear un cas de confusion mentale aiguë, mais une forme de démence sénile chez un individu prédisposé.

Que nous apprend Shakespeare du traitement de la folie en son temps ?

Cordelia, dans sa détresse fait appel au médecin pour soigner son père fou. « C'est de repos, dit-il, que le roi a le plus besoin; pour le provoquer en lui, nous avons des simples dont la vertu puissante peut fermer les yeux de la douleur même. »

Il n'en faudrait pas déduire que les fous fussent traités par la douceur. La citation suivante prouve, au contraire, la cruauté dont étaient victimes les malheureux déments :

« Non pas fou à lier, mais mieux lié qu'un fou, claquemuré dans ma prison, laissé sans pain, fustigé, torturé » (*Roméo et Juliette*, Acte 1, sc. 2.)

Et la suivante, de la pièce : *Comme il vous plaira* : « L'amour est une gaie folie qui mérite comme telle, le cachot et le fouet. »

Dans la *Douzième nuit*, un prêtre exorcise le malade, mais au préalable celui-ci a été isolé dans une chambre noire, les membres garottés, les cheveux tondus.

Ne nous étonnons pas de ces procédés sauvages. A ce moment, médecins et public croyaient encore que les puissances occultes déterminaient les affections nerveuses. Comme l'a fait remarquer Maury dans son livre de *La Magie et de l'Astrologie*, les troubles mentaux étaient du domaine du mystère et du surnaturel. Les cris du malade, ses gestes désordonnés, son visage grimaçant, tout cela semble traduire une lutte effrénée contre une force étrangère. On identifie cette force nuisible au démon, la férocité populaire y puise alors sa justification.

On ne saurait affirmer que Shakespeare réprouva cette barbarie; néanmoins, il a songé que la douceur serait un procédé plus humain sinon plus efficace et les vers suivants en font foi :

*Lier la frénésie avec un fil de soie;
Charmer un mal avec de l'air,
L'angoisse avec des mots.*

N'est-ce pas le caractère démentiel du paralytique général que Shakespeare décrit ici par la bouche d'Ulysse :

*Des riens par cela seul qu'ils lui sont demandés,
Il les fait importants. Tout plein de sa grandeur
Il ne se parle point qu'aussitôt son orgueil,
N'attaque ce qu'il dit; sa valeur supposée
Lui remplit son humeur de pensers si superbes,
Qu'Achille entre son corps et son esprit, royaume divisé,
S'affaiblit en insurrections et se ruine enfin.
Que dirais-je de plus ? il est atteint d'orgueil
Des symptômes mortels le déclarent perdu.*

Dans la maladie d'Achille, Shakespeare discerne son changement d'humeur, son exubérance, son état de satisfaction euphorique, sa perte de l'auto-critique, tous éléments qui donnent à cette forme de démence son caractère bien tranché.

Il est encore plus troublant de lire dans la *Douzième nuit* les paroles du bouffon :

« N'est-ce pas une ruse de notre part ? En ce cas, je n'ajouterai jamais foi en la folie de quelqu'un que je n'aie vu son cerveau. »

Cette citation montre que les lésions méningo-encéphaliques de la démence étaient déjà soupçonnées au xvr^e siècle.

Nous pouvons conclure avec J.-C. Bucknill « à la profonde connaissance qu'a Shakespeare des maladies mentales, non seulement dans leurs signes, mais aussi dans leurs causes et leur évolution. »

L'ÉPILEPSIE.

Le poète a eu l'occasion et à maintes reprises, sans doute, d'observer des épileptiques; il met en relief avec une saisissante vérité les faiblesses physiques et morales de Jules César, et dans ce dialogue, de Brutus et Casca, nous apprenons que César tombait du « haut mal ».

» CASCA. — J'ai vu Marc-Antoine lui présenter une couronne. Trois fois il la lui a présentée, trois fois, il l'a repoussée et à chacun de ses refus, éclataient les voix de la population transportée de joie; ils applaudissaient de leurs mains tailladées, ils faisaient voler leurs bonnets trempés de sueur; tant de flots d'un air malsain s'exhalaient de leurs bouches béantes que César en a presque suffoqué. Il s'est évanoui, il est tombé. Pour moi, je n'ose rire, de crainte, en ouvrant la bouche, de respirer le mauvais air... Il est tombé au milieu de la place, la bouche écumante et sans voix. »

» BRUTUS. — C'est chose très croyable, il tombe du « haut mal ».

On peut croire que Shakespeare attribue à l'air vicié le pouvoir de déclancher l'attaque d'épilepsie. S'il n'en connaît pas la vraie cause, du moins en observe-t-il avec exactitude le développement, sans oublier la période comateuse qui la termine, le sommeil qui s'en suit, sans oublier non plus qu'il faut respecter ce sommeil réparateur; tout cela décrit en ce court dialogue.

» IAGO. — Monseigneur est encore tombé d'épilepsie. C'est sa seconde attaque, il en eut une hier !

» CASCA. — Frottons ses tempes.

» IAGO. — Non, gardons-nous-en. Laissons la léthargie suivre tranquillement son cours, sinon sa bouche écume et une rage folle le saisit aussitôt. Vous voyez, il remue. Eloignez-vous un peu, il ne sera pas long à recouvrer ses sens. »

LA BONNE HUMEUR DANS LA THÉRAPEUTIQUE.

Il y a dans la philosophie du poète, tous les éléments d'une vie bien équilibrée. Le corps et l'esprit évoluent dans une étroite dépendance. Il insiste sur la nécessité de donner à l'esprit une quiétude parfaite pour assurer au corps une santé aussi parfaite.

Le plaisir, la distraction, le travail agréable, sont des compensations indispensables des peines et des soucis quotidiens. Car il ne faut pas oublier que l'ennui entraîne des perturbations organiques et prédispose au déséquilibre fonctionnel.

Cela est bien exprimé dans *La comédie des erreurs*, Acte V, sc. 1. :

« Une douce distraction chasse la mélancolie, et toutes les affections et maladies qui la suivent. »

Il ne sera pas neurasthénique ce personnage qui crie à tue-tête, son intention de vivre dans la joie (*Le marchand de Venise*, Acte I, sc. 1.)

« A moi, donc de jouer le rôle de bouffon. Que ce soit la liesse et le rire qui creusent mes rides, et plutôt voir mon foie échauffé par le vin que mon cœur refroidi par les soupirs. »

La jaunisse était attribuée au chagrin.

Le même personnage ajoute :

« Pourquoi, lorsqu'un sang pur coule dans nos veines, pourquoi rester comme un aïeul taillé dans l'albâtre, dormir les yeux morts et gagner la jaunisse par une humeur chagrine. »

Dans *Troïlus et Cressida*, il est encore question d'ictère émotif :

« Quel coup met ainsi la jaunisse à vos joues » (Acte I, sc. 3.)

Quand l'esprit est malade, il est difficile de le guérir et

plus encore chez soi-même que chez les autres : « Chacun sait exhorter ceux qu'il voit pantelants sous le faix du chagrin. Mais nul n'a la vertu ni la force qu'il faut pour se catéchiser lui-même, quand il souffre chagrin pareil » (*Beaucoup de bruit pour rien*, Acte V, sc. 1.)

Il est admis, depuis longtemps, qu'il est à peu près impossible de guérir la neurasthénie. Il faut pour en venir à bout un psychologue subtil, qui sache mettre en confiance son malade, exciter son attention, réveiller sa curiosité, en un mot, lui donner le moyen d'échapper à lui-même en lui faisant porter toute sa vie intellectuelle sur des objets extérieurs à sa propre conscience.

Mais ce traitement moral n'agit qu'autant que le sujet en accepte le principe.

Voici un malade qui doute de son efficacité :

» — D'où vous vient cette tristesse sans mesure ?

» — Il n'y a pas de mesure à la cause dont elle procède, c'est pour cela que ma mélancolie est sans bornes.

» — Vous devriez entendre raison.

» — Et quand j'entendrais raison, quel profit m'en reviendrait-il ?

» — Sinon une guérison immédiate, du moins la possibilité de souffrir patiemment.

» — Je m'étonne que toi, qui naquis, à ce que tu affirmes, sous le signe de Saturne, tu prétendes appliquer un remède moral à une maladie mortelle... En attendant, laisse-moi être ce que je suis et ne cherche pas à me changer » (*Beaucoup de bruit pour rien*, Acte I, sc. 3.)

Dans les états mélancoliques ou hypocondriaques, il est bon de soustraire le malade à son milieu familial et social. Ses habitudes, ses occupations changent, il s'installe dans une personnalité nouvelle, et peut ainsi reprendre une vie normale.

On conseille à Hamlet de voyager pour échapper à son mal.

« Peut-être que la mer et les pays nouveaux par la

variété des objets qu'ils présentent chasseront les idées que son cœur a emprisonnées » (Acte III, sc. 1.)

Au neurasthénique que le suicide sollicite, fait place un être désabusé, mais philosophe. Sa maladie ne guérit pas, elle se transforme. Malgré son dégoût du monde, il se résigne à vivre.

L'ETHYLISME.

Dans les citations suivantes, Shakespeare reconnaît les propriétés du vin.

« Le vin ne guérit-il pas ? N'est-ce pas un excellent remède contre la fièvre ? » (*Othello*, Acte II, sc. 3.)

Dans l'antiquité, d'ailleurs, on lui attribuait cette vertu.

Stephano nous en parle également : « Oui, il est dans l'accès, le voilà qui bat la campagne. Il tâtera de ma bouteille ; s'il n'a jamais encore goûté de ce vin, ce jus va noyer sa fièvre. »

Il recommande le vin comme stimulant :

« La seconde propriété de votre excellent Xérès, est d'échauffer le sang qui était auparavant froid et lent, laissant le foie blanc et pâle ce qui est signe de pusillanimité et de lâcheté, mais le Xérès l'échauffe et le fait courir du centre aux extrémités. »

Excitant de l'activité intellectuelle, il aiguise les qualités de l'esprit :

« Une bonne bouteille de Xérès, vous a une double propriété ; cela vous descend dans le cerveau, vous y sèche toutes les sottises, lourdes et acres vapeurs qui l'enveloppent, vous le fait ouvert, prompt, inventif, plein de conceptions légères, ardentes et délectables qui, communiquées à la voix, à la langue, qui leur donnent forme, sortent en saillies excellentes. »

Il est la source de la gaieté et du rire :

« Personne ne peut le faire rire, mais ce n'est pas étonnant, il ne boit pas de vin. »

« IAGO. — Venez, lieutenant, je possède un flacon de vin.

» CASSIO. — Non, pas ce soir, cher enseigne, j'ai un cerveau qui supporte mal le vin, une tête si déplorable. Je voudrais que la société put inventer quelque autre manière de s'égayer ensemble » (*Othello*, Acte II, sc. 3.)

Il n'est pas étonnant que le poète relève si souvent les effets de l'alcool. Si l'on en croit le dialogue suivant, l'Angleterre était un pays de franchises et joyeuses lippées :

» CASSIO. — Voilà, pardieu, une fameuse chanson !

» IAGO. — Je l'ai apprise en Angleterre où l'on s'entend à boire d'autant. Danois, Allemands, Hollandais — holà à boire — ne viennent pas à la cheville de l'Anglais.

» CASSIO. — Est-ce que l'Anglais est si expert dans l'art de boire ?

» IAGO. — Eh ! c'est un jeu pour lui que d'envoyer rouler le Danois sous la table; il n'a pas besoin de se mettre en quatre pour terrasser l'Allemand; il fait rendre gorge au Hollandais avant que l'on puisse remplir la seconde potée. »

S'il célèbre les mérites du vin pris à doses raisonnables, il flétrit l'intempérance et en montre les dangers.

Cassio, lieutenant d'Othello qui doit à l'ivresse d'avoir perdu la confiance de son maître s'écrie : « S'enivrer, parler comme un perroquet, jurer, quereller, débiter des sottises à son ombre. O invisible esprit du vin, si tu n'as pas de nom, nous devons t'appeler le diable ! Dire que les hommes peuvent faire entrer dans leurs bouches un ennemi qui va dérober leur cervelle ! et que nous sommes capables de nous transformer en bêtes, avec joie, entrain, orgueil » (*Othello*, Acte II, sc. 3.)

Il y a deux types d'alcooliques dans le théâtre de Shakespeare, d'une part, le chevalier John Falstaff, d'autre part, la nourrice de Juliette. Celle-ci, commère vénale et sans scrupules, si différente des bonnes vieilles servantes de la tradition classique, s'enivre, et c'est là semble-t-il, l'explication la plus vraisemblable de sa dégradation.

A plusieurs reprises, elle demande de l'alcool.

Juliette pleurant sur Tybalt, tué en duel, par Roméo, elle joint ses lamentations aux siennes et s'écrie :

« Il n'y a plus à se fier aux hommes, Pierre, de l'eau-de-vie, ces chagrins, ces malheurs, ces tourments, me font vieillir » (*Roméo et Juliette*, Acte II, sc. 4.) C'est toujours

ce qu'elle demande à chaque nouvelle émotion : « Au secours ! Au secours ! ma comtesse est morte, Oh ! quel malheur ! pourquoi suis-je née ? Donnez-moi de l'eau-de-vie. »

Des traits multiples soulignent sa grossièreté.

C'est d'abord cette histoire de la jeunesse de Juliette qu'elle raconte en l'agrémentant de propos presque obscènes et qu'elle s'obstine à répéter, malgré les remarques qui lui ont été faites. Dépourvue de sentiments, elle pare de toutes les qualités le comte de Paris, qu'elle engage Juliette à épouser, lorsque Roméo est banni.

Image d'éthylisme chronique, elle s'oppose à l'ivrogne bon enfant et paillard, John Falstaff.

Amoindrissement des facultés chez la nourrice de Juliette, exaltation, au contraire de toutes ces facultés chez le chevalier. Pas de méchanceté, mais de la malice, il est spirituel et plein d'à-propos. Le « Xérès » alimente sa verve. Il est *amoral*, mais cependant sincère dans ses sentiments.

Falstaff, buveur de vin, et la nourrice alcoolique, tels sont les deux aspects de l'intoxication ébrieuse dans l'œuvre de Shakespeare.

LES POISONS

Il est curieux de constater la place que prennent dans l'œuvre de Shakespeare, les drogues et les poisons. Si certains appartiennent à la magie, à l'alchimie et à la sorcellerie, d'autres, par contre, sont empruntés à la médecine scientifique de l'Antiquité et du moyen-âge.

Écoutons le récit du meurtre du père d'Hamlet. Le spectre prononce ces paroles : « Je dormais au jardin ainsi que j'en avais l'habitude, l'après-midi, à cette heure de paix. Tenant une fiole pleine de suc de jusquiame, ton oncle vint furtif, et versa à l'entrée de mes oreilles, cette essence à donner la lèpre, dont l'effet a pour le sang de l'homme une telle inimitié que le poison court aussi prompt que le vif-argent aux passages et aux accès naturels du corps.

» Puissant et soudain, il coagule le sang clair et sain comme un lait où l'on fait couler goutte à goutte un liquide aigre.

» C'est ce qu'il fit au mien. Aussitôt d'une croûte darteuse d'une odieuse lèpre à donner le dégoût, mon corps, lisse naguère, s'engaina » (*Hamlet*, Acte I, sc. 4.)

Les critiques se sont efforcés d'établir la nature de ce poison. Il y a eu force discussions autour des mots anglais *hebona* et *hebenon*, parus dans deux éditions successives, pour désigner le poison dont se servit le meurtrier *hebona* en 1603, *hebenon* vingt ans plus tard. A ces deux mots on trouve cinq interprétations différentes. D'après David Macht il ne faut en retenir que deux : *Hebona*, désignerait l'if ; *hebenon*, la jusquiame.

L'if était connu dès la plus haute antiquité pour ses pro-

priétés vénéneuses. Dioscoride écrit que le suc des feuilles amène rapidement la mort, et Pline souligne les effets mortels du suc d'if ; Lucrèce et Plutarque parlent de l'if *vénéneux*.

Selon Micholson, la description que Pline donne de cette plante aurait inspiré à Shakespeare ce mode de mort pour son personnage.

Ce n'est pas la seule pièce d'ailleurs où l'on trouve l'if, accompagné dans chacune d'une note de mystère et de fatalité. C'est la sorcière dans *Macbeth* disant au cours de sa litanie sauvage :

« Copeaux de l'if découpés pendant une éclipse de lune. »
Macbeth. (Acte IV, sc. 1.)

C'est dans la *Douzième nuit* :

« Mon linceul de blancheur couvert par l'if. Préparez-le. »

Et dans *Richard II* :

« Apprenez à courber leurs arcs faits d'if doublement fatal. »

Ce qui semble bien signifier que l'if fatal comme arme de guerre l'était aussi en qualité de poison.

Cette propriété de l'if énoncée par Shakespeare, a pu être vérifiée de nos jours. Falk ne nous dit-il pas qu'il a réuni trente-deux cas d'empoisonnement dont neuf dûs aux fruits et trois à l'infusion des feuilles d'if ; à cet empoisonnement ving malades ont succombé.

Quant à la jusquiame, ses propriétés sont également connues depuis les temps les plus reculés. Les affections de l'oreille étaient traitées par l'instillation d'huile de jusquiame dans le conduit auditif et Pline décrit les signes d'intoxication que cause parfois cette thérapeutique. Shakespeare a-t-il lu cette traduction de Pline par Holland, parue en 1600, et contenant l'observation précédente ? C'est l'hypothèse qu'émet sir David Macht.

Il était encore plus intéressant de chercher l'origine de ce mode d'empoisonnement. Dans l'antiquité on n'en

signale aucun cas. Il faut arriver à la Renaissance pour trouver dans l'*Edouard II*, de Marlowe, la première mention de ce procédé :

*J'apprenais à Naples comment empoisonner les fleurs
A étouffer avec un linon poussé dans la gorge
A percer la trachée avec une pointe d'aiguille
Ou tandis que l'homme est endormi prendre un fin tuyau
Et lui insuffler de la poudre dans les oreilles.*

Et plus tard nous relevons à propos du passage suivant, (Acte III, sc. 2) d'*Hamlet* : « Son nom est Gonzague. L'histoire en est venue jusqu'à nous écrite en un italien très choisi », cette note de l'éditeur :

« En 1538 le duc d'Urbino fut tué par Louis Gonzague qui lui versa du poison dans l'oreille. » En France, l'an 1560, Ambroise Paré est accusé d'avoir empoisonné le roi François II de cette façon.

Dans l'histoire originale d'*Hamlet*, le roi est tué par son frère d'un coup de poignard. Comment expliquer que Shakespeare fait du poison l'arme du meurtre ? Nous sommes à une époque où les lettres et les arts s'affinent en même temps que se perfectionnent avec une terrible finesse les moyens de tuer. En Italie le seigneur de la cour est un être subtil et délicat qui apprend à détruire ses ennemis par des procédés propres, rapides et sûrs. Est-il meilleure arme, en effet, que le poison qui agit sans laisser de traces apparentes ? Le médecin ne sait guère en reconnaître les effets, et le saurait-il que la crainte des représailles l'oblige à se taire.

Le poison, né en Italie ne diffusera que plus tard dans les pays voisins. C'est en lisant les Italiens que Shakespeare vraisemblablement connut ce mode d'empoisonnement.

La *Magie naturelle*, de Della Porta, qui pourrait s'intituler : « Livre d'un expert en toxicologie criminelle » est-elle venue à sa connaissance ? Celui qui emprunta des drames

et des personnages, un cadre et une ambiance à l'Italie lui a aussi emprunté le poison, arme de mort.

M. David Macht a recherché les effets de l'instillation de produits toxiques dans le conduit auditif. Et il nous dit :

« Nous avons établi que de nombreux poisons peuvent être absorbés par l'oreille saine. Quelques gouttes de nicotine instillées dans l'oreille d'un chat amènent la mort de l'animal en quinze minutes. On sait que l'hyoseyamine sous forme d'huile ou de teinture fut longtemps employé pour soulager les maux d'oreilles. Nos expériences nous permettent d'établir la preuve de l'empoisonnement dû à l'absorption par l'oreille d'éléments vénéneux. »

Nous avons répété les expériences de M. David Macht.

L'instillation d'extrait de feuilles de jusquiame et de nicotine dans l'oreille du lapin n'a produit aucun résultat. Cette façon d'empoisonner ne semble donc pas correspondre à une réalité scientifique.

SHAKESPEARE ET LA DOULEUR

La douleur humaine émeut profondément le poète. Dans chacune de ses pièces, on trouve les échos de sa vive sensibilité. Penché sur la souffrance, il cherche à en atténuer les causes et donne des conseils pour y arriver. Nul mieux que lui n'a pressenti le rôle immense qui incombe au médecin dans cette guérison morale aussi nécessaire en bien des cas que la cure purement scientifique.

Ecouter la plainte de celui qui souffre, le consoler par des paroles indulgentes et fortes, lui inculquer un moral solide, tels doivent être, avec la mise en œuvre de toute sa science, les devoirs essentiels du médecin. Il est vrai que chaque être est plus ou moins perméable à l'influence d'autrui.

Bien des malades même diront : « Chacun peut maîtriser le mal sauf celui qui en souffre. » *Beaucoup de bruit pour rien* (Acte III, sc. 2.) C'est ce qu'affirme Conrad qui prétend que sa tristesse est liée à son tempérament :

« CONRAD. — D'où nous vient cette tristesse sans mesure ?

« DON JOHN. — Il n'y a pas de mesure à la cause dont elle procède ; c'est pour cela que ma tristesse est sans bornes.

« CONRAD. — Vous devriez entendre raison.

« DON JOHN. — Et quand je l'entendais, quel profit m'en reviendrait-il ?

« CONRAD. — Sinon une guérison immédiate, du moins la possibilité de souffrir patiemment.

« DON JOHN. — Je m'étonne que toi, qui naquis, à ce que tu affirmes, sous le signe de Saturne, tu prétendes appliquer un remède moral à une maladie mortelle. Je ne sais

pas déguiser; il me faut être triste quand j'en ai sujet, sans sourire aux plaisanteries de personne, manger quand je suis en appétit, sans attendre l'heure de personne, dormir quand j'ai sommeil sans vaquer aux affaires de personne, rire quand je suis gai, sans flatter le caprice de personne.

« En attendant, laisse-moi être ce que je suis et ne cherche pas à me changer. » *Beaucoup de bruit pour rien.* (Acte I, sc. 3.)

C'est peut-être faire appel à des sentiments moins nobles que de rappeler au malade pour atténuer sa peine qu'il n'est pas seul à souffrir :

*Bien d'autres tu le vois sont malheureux aussi
Sur ce vaste univers, cet immense théâtre,
Bien des drames ont lieu, plus tristes que celui
Où nous-mêmes jouons.*

(Comme il vous plaira, acte II, sc. 7.)

Mais cependant il est humainement vrai que :

« Celui qui souffre seul a surtout l'âme malade à la vue des êtres exempts de peine et du spectacle du bonheur. L'âme glisse sur ses douleurs quand le chagrin a des compagnons et que l'on souffre en société. »

Quant à être son propre médecin dans ce traitement moral, il n'y faut pas compter.

Et ceux-là mêmes qui savent ramener la bonne humeur chez leurs proches sont les plus désemparés quand le mal les touche.

Dans la même pièce suivent ces lignes :

« Chacun sait exhorter ceux qu'il voit pantelants sous le faix du chagrin, mais nul n'a la vertu ni la force qu'il faut pour se catéchiser lui-même quand il souffre le même chagrin. »

L'art de consoler est du domaine de la psychologie. En pareille matière, l'intuition du médecin sera son meilleur guide.

LA VIEILLESSE.

Le roi Lear est le type du vieillard que la succession des années a mené au bord de la seconde enfance. Tous ses caractères tant physiques que moraux sont finement décrits avec une vérité d'observation qui met en relief la grande tristesse du dernier âge.

C'est sa fille Gonerill qui dit du malheureux :

« L'imbécillité de son jugement est visible. » (Acte I, sc. 5), et Régane son autre fille d'ajouter :

« Aux défauts invétérés de son caractère naturel, l'âge joint encore les emportements de l'humeur fâcheuse qu'amène avec elle l'infirme et colère vieillesse. »

Lui-même a conscience de sa faiblesse :

« Je vous prie, oubliez tout et me pardonnez,, je suis vieux et ma raison est affaiblie. » (Acte IV, sc. 7.)

Régane ne lui a-t-elle pas dit auparavant :

« Seigneur, vous êtes vieux, la nature en vous touche au dernier terme de sa carrière. »

Mais la meilleure description du triste cortège de la vieillesse est sans contredit celle-ci :

« Osez-vous inscrire votre nom sur les registres de la jeunesse, vous sur qui le temps par tous ses caractères a écrit vieillesse ? N'avez-vous pas l'œil chassieux, la main sèche, la barbe blanche, la joue jaunâtre, la jambe fléchissante ? le ventre bedonnant ? Votre voix n'est-elle pas altérée ? votre haleine courte ? votre menton double, votre esprit simple ? Chaque partie de vous-même n'est-elle pas flétrie d'antiquité, et vous voulez encore vous dire jeune ? »
Henri IV. (2^e partie, Acte I, sc. 2.)

Si le chevalier sir John Falstaff a encore des prétentions après cette tirade plus qu'ironique du chef de la justice, c'est que son esprit est encore plus simple que celui-ci l'a voulu dire ! Enumération aussi complète que succincte des

attributs de la vieillesse, sans périphrases, sans artifices littéraires, mais tellement saisissante !

Dans *Hamlet*, le poète s'exprime de façon plus imagée :

« Les vieillards ont la barbe grise, la face ridée et leurs yeux laissent couler un ambre épais et une épaisse gomme de prunier ; ils manquent totalement d'esprit, et leurs jarrets sont des plus faibles. » (Acte II, sc. 2.)

Signes de déchéances qui annoncent le « prochain voyage ».

« Chez ces vieux compères l'ingratitude est héréditaire, leur sang est caillé, il est froid, il coule à peine ; ils sont durs parce que cette chaleur qui porte à la tendresse manque en eux ; et notre nature à mesure qu'elle se rapproche de la terre, se façonne pour son prochain voyage et devient sourde et pesante. » (*Timon, d'Athènes*, acte II, sc. 2.)

Dans la tirade qui suit, le poète trace l'histoire banale d'une vie humaine de la première heure jusqu'à la mort, définissant en quelques mots chaque phase de l'existence :

« Le monde est une scène où hommes et femmes ne sont que des acteurs Et chaque homme en son temps doit jouer plusieurs rôles, faisant sept actes de sa vie. »

D'abord enfant, il bave, il vagit aux bras de sa nourrice.

Le voici écolier pleurnicheur, allant avec son sac à train d'escargot vers l'école.

Puis amoureux, il exhale de gros soupirs de forge, et chante des plaintes aux beaux yeux de sa maîtresse.

Guerrier à barbe de léopard, pointilleux sur l'honneur, bouillant et querelleur, il s'élance chercher la gloire jusqu'en la gueule du canon.

Puis le voici juge au ventre gras et rond, l'œil sévère, et la barbe à la coupe correcte, énonçant de banals préceptes, et de sages dictons. Et le rôle est joué.

Le sixième âge passe au vieux barbu maigre qui traîne ses pantoufles, les lunettes au nez, la sacoche au côté, ses chausses d'autrefois devenues bien trop grandes pour ses jarrets fondus. Puis la scène dernière qui conclut cette his-

toire étrange, accidentée, c'est la seconde enfance et le total oubli, sans dents, sans yeux non plus, sans goût, sans rien. » (*Comme il vous plaira*, acte II, sc. 3.)

Le poète fut usé de bonne heure. Dans ses sonnets éclate l'aveu de cette jeunesse sitôt passée, pas de regrets mais une certaine amertume qui n'est rien auprès de ce désespoir immense qu'exhale, par exemple, l'œuvre d'un Loti.

Il se résigne devant la mort qu'il considère sans crainte, mais s'étend sur ces multiples signes de la vieillesse : lassitude, faiblesse, sensation de fin très proche, jalousie de ces jeunes qui vivent avec toutes leurs forces et qu'un bel enthousiasme anime, et jusqu'à cette laideur physique qu'accompagne inexorablement cette déchéance de l'esprit.

LA MORT.

Fréquemment le poète note la puissance de l'instinct de conservation :

« O, amour de la vie est-il possible que nous consentions à supporter à chaque instant toutes les angoisses de la mort plutôt que de mourir une fois. » *R. S.* (Acte V, sc. 3.)

Et cependant, la joie n'est point compagne de l'existence :

« Ne troublez pas son ombre, laissez-le mourir en paix ; c'est le haïr que de vouloir le tenir plus longtemps sur la roue cruelle de la vie. » *R. L.* (Acte V, sc. 3.)

— « ...Il est trop tard ; son sang profondément atteint va se corrompre, et son cerveau si sain naguère, par les propos déraisonnables qu'il profère annonce que la fin de sa vie est proche... La mort s'étant fait une proie de son corps à présent insensible, assiège désormais l'esprit qu'elle harcèle de mille rêveries bizarres... il est étrange, ce chant de la mort. » *Le roi Jean.* (Acte V, sc. 7.)

Fine observation de l'agonie, ce récit de la fin du chevalier Falstaff : délire du moribond, son faciès hippocratique, sa circulation arrêtée, lisons plutôt :

« Il a passé entre midi et une heure — dit la vieille hôtesse — juste au moment où la marée commençait à descendre. Quand je l'ai vu qui fourrageait dans ses draps, jouait avec des fleurs et souriait en regardant le bout de ses doigts, j'ai bien vu que c'était la fin. Son nez devenait mince comme une plume, et il bavardait de campagnes vertes. Il dit : Dieu ! deux ou trois fois. Alors moi pour le rassurer je lui disais qu'il avait bien le temps de penser au bon Dieu ! Il m'ordonna de mettre d'autres couvertures sur ses pieds : je mis ma main dans le lit et je les touchai, ils étaient froids comme pierre, je lui tâte les genoux et les

voilà froids comme pierre et je tâte plus haut et c'était froid comme pierre. » *Henri V.* (Acte II, sc. 3.)

Quel était pour le poète le véritable signe de la mort ?

Il nous le dit ici :

« Je sais distinguer si un être est vivant ou mort... elle est insensible comme la terre... donnez-moi un miroir, si son haleine en ternit la surface elle vit encore. »

L'abolition des fonctions nerveuses de sensibilité et de mobilité n'était donc pas considérée comme une preuve de la mort, mais comme une présomption. Le signe du miroir passait pour pathognomonique. Signe à peu près sans valeur aujourd'hui, car nous savons qu'un individu en état de mort apparente peut cesser de respirer, alors que chez le cadavre il se produit parfois des contractions diaphragmatiques qui expulsent l'air des poumons et forment de ce fait une buée sur la glace.

Lord Warwick tente de prouver que le duc Humphroy a été assassiné. Sa démonstration est intéressante au point de vue médico-légal.

« Voyez comme le sang est figé sur son visage. J'ai vu bien souvent des corps décédés de mort naturelle : ils sont maigres, couleur de cendre, pâles, exsangues, le sang étant entièrement descendu au cœur. Celui-ci l'attire pour s'en aider contre son ennemie dans les efforts de la lutte qu'il soutient contre la mort. Descendu au cœur, le sang s'y refroidit en même temps que lui et ne revient jamais rendre aux joues l'incarnat de la beauté. Mais, voyez sa face noire est infiltrée de sang, ses yeux sortent de leur orbite plus que de son vivant ; ils sont fixes, hagards comme ceux d'un homme étranglé, ses cheveux sont dressés tout roides, ses narines se sont ouvertes sous l'effort de la lutte, ses mains sont étendues dans l'espace comme celles de quelqu'un qui a étreint fortement, qui a disputé sa vie et qui a été vaincu par la force. Regardez les draps, ils sont pleins de cheveux, et sa barbe si bien peignée d'ordinaire est maintenant en désordre et emmêlée comme la moisson de

l'été quand elle est abattue par la tempête; le moindre de ces signes est une preuve. » *Henri VI*. (Acte II, sc. 6.)

Est-il besoin d'insister sur l'exactitude de cette description ?

La face congestionnée des étranglés, leurs yeux fixes, leurs mains étendues dans un effort de lutte suprême, sont des signes que même une imagination vive ne saurait commenter. Et l'expression : « Qui a disputé sa vie » montre avec vérité le temps très long de l'assassinat par strangulation. Selon Brouardel, au bout de quelques minutes de compression les doigts s'engourdissent, il est alors nécessaire de changer les mains de position. Ce désordre de la toilette chez un individu ordinairement soigné est aussi un symptôme du crime. Tout au plus s'étonne-t-on que le poète ne note pas de traces de doigts et de coups d'ongles comme on en relève habituellement dans ces cas.

LES MÉDECINS DANS L'ŒUVRE DE SHAKESPEARE

C'est aux environs de 1595 que le poète pour la première fois met en scène un médecin.

Le docteur Caius des *Joyeuses commères de Windsor* est un personnage de fantaisie, tantôt comique, tantôt grotesque et qui contribue à mettre la note drôle malgré la dignité de son état. C'est un bouffon, qui prête à la moquerie. Il est Français, exerce en Angleterre pour une raison que le poète ne nous découvre point.

De situation aisée, il a gouvernantes et laquais. Celle qui veut lui donner sa fille dit de lui : « Il possède beaucoup d'écus et a de nombreux amis en cour. »

Il a un tempérament belliqueux, comme le prouvent ces propos adressés au prêtre Gallois en qui il voit un ennemi :

« J'apprendrai à ce cafard en soutane à s'entremettre et s'immiscer. Morbleu ! je pulvériserai ses os comme la poudre médicale !... »

Les deux adversaires veulent se battre, mais celui qui doit diriger le combat assigne aux belligérants des endroits tout opposés de la ville pour y rencontrer l'ennemi.

En attendant celui-ci le docteur reçoit les louanges d'un aubergiste en des termes d'une belle ironie qu'il ne saisit pas : « Est-il mort mon Français ? que dit mon Esculape ? mon cœur de sureau ? Est-il mort mon bruyant Alexandre ? Que je meure mon brave fanfaron d'urine, si vous ne ressemblez pas sous les armes à Cœur de Lion ou à Hector de Grèce. »

Cependant ce médecin français a une riche clientèle. Nous l'apprenons quand pour remercier le cabaretier de son assistance il lui dit :

« Morbleu ! je vous adresserai mes pensionnaires, ducs, barons, chevaliers, comtes, tous mes patients. »

En vérité « c'est un pauvre homme ce sieur Caïus, qui se qualifie docteur en médecine ».

Tels sont les propres termes du curé qui ajoute encore :

« Si je trouvais un moment opportun, je lui briserais la tête avec son bocal d'urine. »

Sa science ? Personne n'y croit. Est-il possible de le ridiculiser davantage :

— « Je n'ai jamais vu un homme de son état, de sa gravité et de sa science, sortir ainsi des bornes de la modération et s'emporter au delà de ce que vous pouvez croire. »

SIR EVANS. — De qui parlez-vous ?

— De Monsieur le docteur Caïus notre célèbre médecin français.

— SIR EVANS : Par les commotions de mon âme... j'aimerais mieux que vous me parlassiez de la monture de Balaam.

LE JUGE. — Pourquoi ?

LE CURÉ. — « Il a moins lu qu'elle Hippocrate ou Gallien, et elle avait plus de bravoure que lui. »

Le curé et le médecin se rencontrent enfin, mais ne se battent pas ; l'aubergiste daigne expliquer :

« Enfants de l'art, je vous ai trompés tous deux, je vous ai adressés à des places différentes. Vos cœurs sont fiers, vos membres sont sains : que la bouteille soit la fin de tout ceci ; venez, suivez-moi, enfants de la paix. »

Et malgré la sottise qu'on lui prête, il comprend enfin :

« Hum, tiens-je le nœud de l'énigme ? Aurait-il fait de deux docteurs deux idiots de sa façon ? »

D'une science que l'on conteste, d'une sottise évidente, dédaigné du bourgeois, mais favorisé des grands, ridicule

par ses prétentions, querelleur et vantard, tel est le premier médecin que Shakespeare met en scène.

Le docteur Butts, dans *Henri VIII*, est un homme important auquel la considération des souverains vaut l'estime et l'admiration de toute la cour. Il parle librement avec le roi sur pied d'égalité, et non en courtisan. La faveur dont il jouit perce dans ces lignes :

« C'est Butts, le médecin du roi ! Avec quel sérieux il attache ses regards sur moi en passant ! Prions le ciel qu'il ne sonde pas toute la profondeur de ma disgrâce. »

Ainsi s'exprime l'archevêque de Cantorbery, dépossédé de la faveur royale.

Le dialogue suivant est encore plus significatif :

BUTTS. — « Je vais montrer à votre majesté une des plus étranges choses...

LE ROI. — « Qu'est-ce que c'est Butts ?

BUTTS. — » Voyez j'imagine que votre majesté a vu ce spectacle fort souvent.

LE ROI. — « Quoi ? de quel côté ? où ? »

BUTTS. — « Là-bas, mon prince, voyez comme on honore Sa Grâce, l'archevêque de Cantorbery qui tient sa cour à la porte parmi les pages et les valets. » *Henri VIII*. (Acte V, sc. 2.)

Le docteur Butts est à la fois : le médecin, l'ami et nous le voyons, le confident du roi.

Dans *Macbeth* entrent en scène deux médecins, l'un anglais, l'autre écossais. Le premier est de peu d'importance, il nous apprend que son roi avait reçu du ciel le don de guérir les écrouelles :

MALCOM. — « Dites-moi, est-ce que le roi vient ?

LE MÉDECIN. — « Oui seigneur il y a là une troupe de gens malades qui attendent sa médication. Leur maladie défie les entreprises de l'art mais au contact de sa main — tant est grande la sainteté que le ciel lui a conférée — ils guérissent immédiatement. »

MALCOM. — « Notre bon roi opère là de façon miracu-

leuse, je l'ai souvent constaté. Comment il implore le ciel, lui seul le sait ; mais des malheureux étrangement frappés, tout gonflés et ulcéreux, pitoyables à voir, le désespoir de la médecine, sont par lui guéris. Il leur passe au cou une médaille d'or en ajoutant quelques saintes prières. Et l'on dit qu'aux rois, ses successeurs, il transmettra ce pouvoir miraculeux. »

Médecin sans intérêt, qui ne traverse la scène que pour avouer l'impuissance résignée de son art devant une affection que le miracle peut guérir.

Le docteur écossais, appelé pour soigner la reine reste sur une prudente réserve.

Il questionne une dame d'honneur sur les troubles que présente la souveraine.

LA DAME D'HONNEUR. — « Je la vois sortir de son lit, jeter sur elle sa robe de chambre, ouvrir son cabinet, prendre du papier, le plier, écrire dessus, le lire, enfin le cacheter puis retourner au lit, et tout cela dans le plus profond sommeil. »

LE MÉDECIN. — « Cela indique un grand trouble dans la nature. Jouir des bienfaits du sommeil et en même temps se comporter comme dans la veille ! »

Pendant deux nuits il reste au chevet de la reine pour découvrir son mal.

« Elle parle, je vais noter ce qu'elle dira et fortifierai de la sorte ma mémoire. »

Et ses paroles lui révèlent qu'elle a tué. Son crime est cause des désordres qui l'agitent.

LE MÉDECIN. — Cette maladie dépasse ma science. Pourtant j'en ai connus qui se promenaient pendant leur sommeil et sont morts saintement dans leurs lits.

A Macbeth qui demande des nouvelles de sa femme, il répond :

« Elle est moins malade, monseigneur, que troublée par des imaginations pressées et rapides qui lui enlèvent tout repos. »

Et Macbeth ne veut point comprendre que la science du docteur soit sans ressources.

MACBETH. — « Débarrasse-la de ce mal. Ne peux-tu pas guérir les maladies de l'âme ? Arrache de sa mémoire ce chagrin enraciné ; efface les troubles écrits dans son cerveau. Et avec quelque doux antidote d'oubli, purge sa poitrine bourrée de ces dangereuses matières qui pèsent sur le cœur. »

LE MÉDECIN. — « Dans de tels cas le malade doit se guérir lui-même. »

Cette réponse ne satisfait pas le roi. Il montre tout son mépris pour la médecine et celui qui la représente.

« Jetez les remèdes aux chiens, je n'en veux plus. »

Et cependant n'était-ce pas là l'unique moyen de traitement, s'il y en avait un. L'auto-suggestion étudiée pour la première fois dans le courant du xix^e siècle est mentionnée dans ce drame de Shakespeare, écrit au début du xvi^e siècle. Aucun ouvrage de l'époque n'y fait allusion.

Le médecin tremble pour sa vie. Les secrets d'Etat lui font peur :

« Si j'étais hors de cette ville et bien en sécurité, le profit aurait du mal à me rappeler ici. »

Donc les deux médecins n'ont aucun rôle actif dans cette pièce.

L'un reconnaît la toute-puissance du miracle là où son art échoue, l'autre songe à se mettre en lieu sûr pour échapper aux représailles que peut entraîner sa connaissance des secrets royaux.

LE ROI LEAR.

Pour la première fois dans l'œuvre du poète un médecin prouve l'excellence de son art. Celui qui soigne le roi Lear reconnaît les troubles mentaux qu'il présente.

Il conseille le repos et le sommeil, nécessités immédiates d'un traitement psychique.

« Le sommeil est le doux nourricier de la nature, c'est de repos qu'il a le plus besoin. Pour le provoquer nous avons des simples dont la vertu puissante peut fermer les yeux de la douleur même. »

Nous ignorons quelles étaient ces plantes que cueillaient médecins et charlatans de la médecine. Leur efficacité était cependant établie puisqu'on en trouve mention dans toutes les œuvres de l'époque.

La fille du roi a en lui une absolue confiance :

LE MÉDECIN. — « Votre altesse permet-elle qu'on éveille le roi. Il y a longtemps qu'il repose.

CORDELIA. — « Suivez ce que vous prescrit votre art et faites ce que vous croyez à propos de faire. »

Le roi Lear retrouve un peu sa raison. Ses accès de fureur se calment. L'œuvre du médecin a porté ses fruits.

CYMBELINE.

Le médecin de la reine dans *Cymbeline* est un fort honnête homme qui ne veut pas se rendre coupable d'actes dont il soupçonne la nature criminelle.

Versé dans la science des poisons, il étudie leur action à dose thérapeutique.

Il répond au désir de sa souveraine, mais en donnant à celle-ci, au lieu des drogues qu'elle lui réclame, un produit inoffensif.

LA REINE. — Docteur, m'avez-vous apporté ces poisons ?

CORNELIUS. — Madame, les voici. Mais je suis obligé en toute conscience de savoir pourquoi vous me demandez ces dangereux poisons, très lents, mais sans remèdes.

LA REINE. — Je veux en éprouver la puissance, non pas sur des personnes, mais sur des animaux, et tenter d'affaiblir leurs effets pour reconnaître les diverses vertus de chacun.

PERICLÈS.

Une des dernières pièces du poète, *Périclès*, met en scène un savant, le docteur « Cerimon », dont la science fait l'admiration du peuple. Sa charité, sa bonté sont devenues proverbiales. C'est un noble que la passion de savoir a poussé à l'étude de la médecine; le désir de faire du bien et de soulager les maux d'autrui a été le guide de son existence laborieuse.

CERIMON. — « Vous savez que j'ai toujours étudié la médecine, dont l'art secret, fruit de la lecture et de la pratique, m'a fait connaître les sucs salutaires que contiennent les végétaux, les métaux et les minéraux. Je puis expliquer les maux que cause la nature, et je sais les moyens de les guérir, ce qui me rend plus heureux que la poursuite des honneurs incertains et des richesses. »

On lui apporte un cercueil trouvé sur la grève. Il examine l'être qui s'y trouve et, malgré les apparences, prétend qu'il n'est pas mort. Il tente alors de le ranimer. Ce passage nous montre de quelle façon il opère.

« Allumez du feu, apportez ici toutes les boîtes de mon cabinet. La mort peut usurper l'empire de la nature pendant quelques heures et le feu de la vie rallumer encore les sens assoupis.

» J'ai entendu parler d'un Egyptien qui passa pour mort pendant neuf heures et qui fut rendu à la lumière (*Un valet entre avec boîtes, du linge et du feu*). « Très bien le feu et le linge. »

« Je vous prie, faites entendre un air de musique, quelque rudes que soient vos instruments. Ah ! tu remues, corps insensible. Je vous prie, encore un air. La nature se réveille, une douce chaleur s'en exhale, il n'y a pas plus de cinq heures qu'elle est dans cet état. Voyez comme la fleur de la vie s'épanouit en elle. »

Il reçoit l'hommage d'un roi :

« Respectable vieillard, les dieux n'ont pas sur la terre de ministre mortel plus semblable à un dieu que vous. »

Et l'admiration générale s'exprime ainsi :

« Le ciel, Seigneur, vous a choisi pour nous étonner par ses prodiges ; votre réputation est éternelle. »

Le poète rend hommage à la haute mission du médecin, il l'admire et le respecte.

A côté des médecins réguliers qui ont leur rôle dans ces pièces, il convient de faire place à part à l'héroïne de *Tout est bien qui finit bien*. Fille d'un médecin célèbre qui, en mourant, lui a légué ses secrets, Hélène vient à la cour et s'offre à sauver le roi.

HÉLÈNE. — « Oui, mon digne souverain, Gérard de Narbonne était mon père, bien connu dans l'art qu'il professait. Sur son lit de mort, il me donna plusieurs recettes, une entre autres qui était le fruit le plus précieux de sa pratique, la fille favorite de sa longue expérience, et il m'ordonna de serrer ce trésor comme un troisième œil, plus cher, plus infailible que les deux miens. C'est ce que j'ai fait et ayant ouï-dire que votre majesté était atteinte de la funeste maladie dont la cure a fait le plus d'honneur à la vertu du remède que m'a laissé mon tendre père, je suis venue vous l'offrir avec mes secours dans l'humilité du dévouement le plus profond. »

Nul n'a pu guérir la fistule du roi et celui-ci attribue la ruine de sa santé à ceux qui l'ont soigné.

« Tous les médecins m'ont usé à force de remèdes. »

Ils avaient aussi abandonné leur royal client.

En ce temps, lorsque les médecins avaient épuisé les ressources de leur art, ils se retiraient, laissant la nature aux prises avec le mal sans plus s'occuper de celui qu'ils jugeaient perdu.

Ici, le roi connaît son arrêt. Sa confiance dans ses serviteurs est telle qu'au delà de leur science, il ne voit rien qui puisse le sauver. S'ils l'ont condamné, c'est que son mal est inguérissable, ainsi qu'en témoigne son orgueilleuse réponse.

« Nous vous rendons grâce, jeune beauté, mais nous ne pouvons être si crédule en guérison lorsque nos savants docteurs nous abandonnent et que le collège entier des médecins assemblés a décidé que tous les efforts de l'art ne

pouvaient rien pour retirer la nature de sa situation désespérée. Je dis que nous ne devons pas déshonorer notre jugement ni nous laisser corrompre par une folle espérance au point de prostituer à des empiriques notre maladie jugée incurable. »

Cependant, cette « empirique » réussit à convaincre le roi. Elle le guérit, et pour prix de son intervention, il lui accorde l'époux qu'elle désirait.

Celui-ci n'en est pas satisfait. Et la façon dont il accueille l'événement l'indique mieux que tout commentaire.

« La fille d'une pauvre médecin être ma femme ! Que plutôt l'opprobre efface mon nom pour toujours ! »

Un autre empirique est le frère Laurence de *Roméo et Juliette*. De tous temps, les religieux ont étudié la vertu des plantes. Les gens du peuple ont foi en leurs connaissances et s'ils s'adressent plus souvent à eux qu'aux autres irréguliers de la médecine, c'est que leur confiance se double du respect qu'inspire leur sacerdoce. Le frère Laurence cueille les « simples » de toutes espèces, « les plantes envenimées et les fleurs d'un suc précieux ». Il compose la drogue qui plongera Juliette dans un sommeil simulant la mort.

« Prenez cette fiole, et lorsque vous serez au lit, avalez ce breuvage jusqu'à la dernière goutte. Soudain coulera dans vos veines une froide et assoupissante humeur qui glacera les esprits de la vie, le pouls cessera de battre. Nulle chaleur, nul souffle n'attestera que vous vivez. Les roses de vos lèvres et de vos joues seront fanées et livides comme la cendre, chaque partie de votre corps privée du principe qui l'anime paraîtra raide, inflexible et froide comme dans le trépas. Vous resterez quarante-deux heures sous cette image d'une mort parfaite ; ce temps passé, vous vous réveillerez comme d'un sommeil agréable. »

Dans le théâtre shakespearien, la médecine n'est jamais tournée en dérision. Si les personnages qu'il met à la scène doutent de la médecine, ils ne la ridiculisent pas.

Au contraire, dans les œuvres des contemporains, Ben Johnson entre autres, abondent ces traits sarcastiques et grossiers, dont la satire de Molière n'approche point.

Ainsi, dans *Volpone ou le Renard*, acte I, scène 1 :

« Mon maître n'a pas confiance en la médecine.

» Il estime que la plupart de nos docteurs sont un danger plus grave que la maladie... Il ne peut pas digérer leurs drogues, il dit qu'ils écorchent un homme avant de l'avoir tué. »

Et plus loin :

« Ils ont pour vous expédier autant de licences qu'un juge.

— Plus, répond l'interlocuteur, le juge ne tue que lorsque la loi condamne, tandis que le médecin peut tuer le juge. »

Le docteur Caius met la note comique dans *Les joyeuses Commères de Windsor*, mais sa profession est hors d'atteinte. Il pourrait se donner le titre de maître, comme il se donne celui de docteur, il pourrait être juge, notaire ou avocat que rien dans la pièce ne serait changé. Ce ne sont point les travers de sa profession qui nous amusent, mais les divers aspects de son être moral.

Les *Joyeuses Commères de Windsor* datent de 1601. Les pièces suivantes mettant en scène des médecins sont postérieures à 1607. Entre temps, la fille aînée du poète avait épousé le docteur John Hall, médecin éminent, auteur d'ouvrages médicaux qui firent autorité à l'époque. Vivant alors dans l'intimité d'un médecin, comment s'étonner que Shakespeare en connût si bien les habitudes et les coutumes et qu'il donnât par la suite à ses personnages les qualités

d'homme et de savant qu'il reconnut chez son gendre. D'autre part, ne peut-on voir dans cette fréquentation suivie, plus encore que dans le livre d'Helkiah Crookes, la source des connaissances médicales du poète ?

SHAKESPEARE : L'HOMME

En analysant son œuvre, peut-on définir la vie physique et pathologique du poète ?

Les auteurs s'accordent à reconnaître qu'il ne menait pas une existence exemplaire. Il ne s'inspire point d'un rigorisme puritain dans ses années de jeunesse. Certains pensent qu'il composa son personnage John Falstaff avec des parties de lui-même, et que Shakespeare, grand buveur et ami de la bonne chère, fut son propre modèle dans cette description

A trente-cinq ans, il sent que c'en est fini de sa jeunesse.

Usé prématurément par un travail incessant et les excès de tous genres, il s'abandonne à la neurasthénie, ce que soutient ainsi le professeur Gillet : « Une étude de neurasthénique comme celle d'Hamlet eût été impossible s'il n'en avait observé les éléments en lui-même. »

Les sonnets nous éclairent sur la vie pathologique du poète. Gildon, qui les réimprima en 1710, les donne comme ayant tous été composés par Shakespeare à la louange de sa maîtresse.

Le docteur Farmer en 1778, dit que les deux tiers des sonnets sont adressés à un homme.

Et Stevens déclare, par une note du vingtième sonnet, que, selon sa conviction, ce sonnet est dédié « *to a male object* ».

Ces poèmes recèlent tout un drame. Trois personnages y figurent : Will (le poète), sa maîtresse et son ami. Sur cent-vingt sonnets, quatre-vingt-dix se rapportent à cet ami. Et celui-ci semble être le véritable objet de sa passion. *My love*, l'appelle-t-il, en exprimant ainsi son amour :

« Le jour où l'étoile inconnue dont les mouvement me guident jettera gracieusement sur moi quelque brillant rayon et parera mon amour déguenillé de façon à le rendre digne de ton ineffable attention, alors j'oserai te dire hautement comme je t'aime ; jusque-là, je ne m'exposerai pas à ce que tu me mettes à l'épreuve. »

Mais les termes, dit-il, ne peuvent rendre la puissance de ses sentiments. « Semblable à un acteur imparfait qui en scène est jeté par sa timidité hors de son rôle ou à un être en délire qui, emporté par trop de frénésie, sent son cœur s'affaiblir par l'excès de la force, j'oublie par manque de confiance de parler exactement suivant les formes prescrites par le rite d'amour et je semble défaillir sous la force de mon amour accablé de tout le poids de sa puissance. »

Il loue ainsi les charmes de celui qu'il aime :

« Tu as une figure de femme, peinte de la main même de la nature, ô toi, maître et maîtresse de ma passion.

» Tu as un tendre cœur de femme, mais ne connaissant pas l'humeur changeante à la mode chez ces trompeuses, tu as des yeux plus brillants que les leurs, et moins faux dans leurs œillades, qui dorent l'objet sur lequel ils se fixent. Tu domines tout éclat de ton éclat suprême, ravissant les yeux des hommes, fascinant les âmes des femmes. »

Ce sont les mêmes prières que dans une passion normale : il l'engage à ne pas le désespérer de peur qu'il ne devienne fou et ne s'emporte jusqu'à médire de lui.

Ce sont aussi les mêmes jalousies : le désespoir qu'il prête à Othello, il l'éprouve lui-même ; le doute, la défiance, les soupçons le tourmentent. Celui à qui ces vers s'adressent est un jeune seigneur puissant et riche, véritable mécène, qui reçoit les hommages de ceux qu'il protège. Le poète veut le mettre en garde contre leurs flatteries, mais en vain. Attiré par la nouveauté, son ami ne veut rien entendre et Will prend les torts de la rupture.

Ils se réconcilient et il lui reproche les larmes qu'il lui a fait verser. L'ami, pour couper court, l'accuse de froideur.

Le poète s'en défend et s'éténue à lui prouver qu'il l'aime. L'ami, cependant, ne tarde pas à le tromper. Et cette fois avec la maîtresse du poète. Celui-ci l'apprend :

« Hélas ! pourtant tu aurais pu respecter mon domaine et gronder ta beauté et ta jeunesse vagabonde de l'entraîner dans leur débauche là où tu es forcé de violer une double foi, celle qu'elle me doit, par la tentation où ta beauté l'entraîne, celle que tu me dois par ton infidélité.

» Qu'elle soit à toi, ce n'est pas là tout mon chagrin et cependant on peut dire que je l'ai bien aimée, mais que tu sois à elle, voilà ma suprême douleur : cette perte d'amour-là me touche de bien plus près. »

Malgré tout, il pardonne à l'infidèle ami.

« Tu peux me tromper sans que j'en sache rien, ainsi je pourrai vivre en te supposant fidèle, comme un mari trompé. »

Voici l'adieu de la rupture définitive :

« Adieu, tu es un bien trop précieux pour moi, et tu sais trop sans doute ce que tu vaux. Tu t'étais donné à moi par ignorance de ce que tu vaux ou par une méprise sur mon compte. Ainsi, cette grande concession fondée sur un malentendu, tu la révoques en te ravisant.

» Ainsi, je t'aurai possédé comme dans l'illusion d'un rêve, moi dans le sommeil, mais au réveil plus rien. »

Quelle était donc la forme de son amour ? C'est au début de leur liaison qu'il lui adresse ces vers :

« Tu fus d'abord créé pour être femme, puis, quand la nature t'eut fait, elle raffola, et par une addition elle me dérouta de toi en t'ajoutant une chose qui ne me sert de rien. »

Chez le poète, pas d'aversion hétéro-sexuelle, mais l'amour qu'il témoigne à sa maîtresse paraît bien effacé.

Jalousies, infidélités, prières, supplications, brouilles et réconciliations, rien ne manque par contre à la passion qu'il éprouve pour son ami.

« Passion coupable ou si elle eut lieu, encore de se croire innocente », on l'ignore, dit le professeur Gillet.

Nathan Drake essaye de justifier l'auteur des sonnets tout en ménageant la morale : « En vérité, dit-il, nous voudrions que ces poèmes n'eussent jamais été publiés ou qu'on pût prouver que l'être qui en est le sujet n'a point existé, que ce n'est qu'une pure fiction. Nous sommes d'autant plus disposés à les considérer sous ce point de vue que cette faute serait une tache unique dans la vie de Shakespeare. Il est d'ailleurs fort improbable qu'aucun poète (c'est un Anglais qui parle) confessât jamais si publiquement sa culpabilité. »

La médecine ne peut avoir de ces répugnances qu'affecte souvent la littérature. La « maladie » du poète doit être étudiée au même titre que sa neurasthénie.

« Amitié passionnée », dira André Suarès. *Psychose* homo-sexuelle ? Plutôt. L'étude des sonnets nous permet de considérer cette hypothèse comme la plus vraisemblable.

CONCLUSION

I. Les connaissances médicales de William Shakespeare sont indéniables. Les unes sont l'expression de la science de son époque et des siècles antérieurs ; les autres, fruits de son observation et de son intuition géniales, devancent les acquisitions de son temps.

II. Ces connaissances médicales ont leur source, d'une part, dans l'ouvrage d'anatomie et de physiologie du docteur Helkiah Crookes paru chez Jaggard, l'éditeur du poète, d'autre part, dans ses relations avec le docteur John Hall, son gendre, savant estimé, auteur de plusieurs ouvrages de thérapeutique.

III. Dans la plupart de ses pièces, le médecin tient un rôle : honnête, vertueux, instruit, exemple de dévouement et de bonté, ce sont là les qualités qu'il lui donne, en même temps qu'il fait une véritable apologie de la médecine.

IV. L'analyse de son œuvre permet d'éclairer sa vie physique et pathologique. Usé précocement par le plaisir et le travail ; neurasthénique et « malade » d'une passion anormale, tel nous apparaît William Shakespeare.

Vu,
Le Doyen.
p. le Doyen, l'Assesseur
J. GUYOT.

Vu, bon à imprimer :
Le Président,
SABRAZES.

Vu et permis d'imprimer :
Bordeaux, le 15 novembre 1933
Le Recteur de l'Académie,
A. TERRACHER,

BIBLIOGRAPHIE

GILLET (L.). — *Shakespeare*, 1931.

RÉGIS (E.). — *La folie dans l'art dramatique*, 1903.

CLAIR-THOMPSON. — « Shakespeare aide dans l'art et la pratique de la médecine », *The Canada Lancet*, 1918.

LITCHFIELD. — « Shakespeare et Harvey », *The Lancet*, octobre 1888.

B. W. RICHARDSON. — « Shakespeare et la pie-mère », *The Lancet*, octobre 1888.

Bordeaux. — Imprimerie J. BIÈRE, 18, rue du Peugue. — 1933.
